Зограф

часопис
за средњовековну
уметност

24



Институт
за историју уметности

Београд
1995

Зограф

Часопис за средњовековну уметност
Број 24, 1995.

Издаје
Институт за историју уметности
Филозофски факултет
Београд, Чика Љубина 18-20

Зограф. Часопис за средњовековну уметност, број 24, Београд 1995.
UDK 7(091) "04–17", YU ISSN 0350–1361

САДРЖАЈ

Чланци

Књиге



Fig. 2. Icône de saint Eleuthère, Collection de Phaneromeni à Chypre (détail)

Contribution à l'étude du portrait funéraire dans le monde byzantin (14e–16e siècle)[1]

Athanassios Semoglou

UDK 75.041.5.033.2"13/15":236

The rare presentations of deceased donors in the Byzantine world reflect a specific iconography. Four characteristic elements can be distinguished: a frontal position, arms crossed upon the chest, rich clothines and enlarged dimensions in relation to adjacent figures. These presentations contain eschatological symbolism based on Christian philosophy.

La représentation des donateurs défunts n'était pas particulièrement répandue dans le monde byzantin contrairement à ce qu'on voit à l'Occident.[2] En outre des études complètes relatives au sujet manquent. Pourtant l'analyse de leurs attitudes et gestes éclaircit quelques points obscures quant à leur caractère particulier comme aussi quant aux croyances populaires de l'époque pour la mort et les défunts. Pour cette raison nous allons étudier un groupe des portraits funéraires qui datent du 14e jusqu'au 16e siècle et nous essaierons d'expliquer toutes les particularités iconographiques.

D'abord je voudrais commencer par trois icônes conservées à Chypre, de dimensions presque semblables, datées du 14e siècle.[3] Dans les deux premières icônes il y a des inscriptions ou des restes d' inscriptions, contrairement à la troisième. Dans la première sont représentés trois donateurs qui participent au sujet principal constitué par le Christ entouré d'archanges.[4] Elle date de 1356 selon une inscription dédicatoire qui nous apprend entre autres qu'il s'agit d'une icône commémorative, puisqu'elle était peinte par ordonnance des parents d'une fille nommée Maria qui "a dormi" à cette date. Les donateurs sont représentés dans la partie inférieure. Bien que les parents soient représentés de profil et en prière, la jeune fille vêtue très richement se distingue par l'attitude frontale et les mains croisées devant sa poitrine. Les vêtements très somptueux de la fille défunte, ainsi que les couleurs sombres des habits de ses parents suivent les traditions concernant l'expression du deuil des byzantins.[5]

La deuxième icône est celle de Saint Eleuthère.[6] Les trois donatrices agenouillées à ses pieds au bas de l'icône demontrent des éléments iconographiques similaires à ceux qu'on a rencontrés dans l'icône précedente: attitude fron-



Fig. 1. Icône de Christ avec les ange Eglise de Chryssaliniotissa à Nicosie de Chypre

1 Cette voie de recherches m'a été sugérée par Mme le professeur Gordana Babić.

2 Pour le portrait funéraire byzantin et son rapport avec les monuments funéraires d'Occident dans l'art des Paléologues voyes l'article de Tania Velmans, *Le portrait dans l'art des Paléologues*, "L'art et la société à Byzance", Venise, 1971, pp. 134–148.

3 Ces icônes ont déjà été publiées et commentées par les auteurs suivants: Rice, Talbot D., *The Icons of Cyprus*, London, 1937, Papageorgiou Athanase, *Icônes de Chypre*, Genève, 1969 et Semoglou Athanassios, *La représentation des donateurs dans les fresques et les icônes portatives à Chypre*, Paris, 1990 (mémoire de D. E. A. soutenu à l'Université de Paris 1).

4 Voyez: Rice Talbot D., *op. cit.*, p. 100, Parageorgiou Ath., *op. cit.*, p. 38 et Semoglou Ath., *op. cit.*, pp. 47–50.

5 Des sources différentes nous apprennent que les Byzantins portaient des vêtements noires ("μελενδυσία") pendant le deuil pour exprimer leur tristesse: Γρηγόριος Νύσσης dans Migne, P. G. 46, 333, 853; 'Ιωάννης Χρυσόστομος dans Migne, P. G. 47, 409; 48, 605, et 56, 537, Μέγας Βασίλειος dans Migne, P. G. 36, 1121, 'Ιωάννης τῆς Κλίμακος dans Migne, P. G. 88, 805. Pour des détails on peut aussi consulter le livre de Φαίδων Κουκουλές, Βυζαντινῶν βίος καὶ πολιτισμός, Αθῆναι, 1949, t. 4, pp. 218-219.
Pourtant il faut noter que la couleur noire était très répandue surtout parmi les vêtements féminins à Chypre, selon le voyageur Martoni qui a visité Famagouste en 1394 (voyez le livre de C. D. Cobham, *Excepta Cypria*, New York, 1965 – reprinted –, p. 24).
Dans notre exemple le long voile noir qui couvre la tête de la mère de la fille défunte, Maria, est plutôt un signe de deuil qu'un élément de la mode Chypriote; voyez Semoglou, A., *op. cit.*, p. 49 et note 79.
En ce qui concerne maintenant les vêtements somptueux et nouveaux des défunts 'Ιωάννης Χρυσόστομος dans Migne, P. G. 60, 725 nous informe: "καινοῖς ἱματίοις αὐτοὺς ἀμφίζομεν τὸ καινὸν ἔνδυμα τῆς ἀφθαρσίας ἡμῖν πτομηνύοντες". Des informations pareilles nous apportent les suivants: M. Βασίλειος dans Migne, P. G., 31, 304, Εὐσέβιος dans Migne, P. G. 20, 1221, Μόσχος dans Migne, P. G. 87 (3), 2932 et Ζωναρᾶς dans 'Επιτομή 'Ιστορ. 3, 764, 15. Voyez aussi le livre de K. Καλλινίκου, 'Η φροντὶς τῶν νεκρῶν ἐν τῷ Χριστιανισμῷ 'Εκκλησιαστικὸς Κήρυξ 4, 242 et Φ. Κουκουλές, *op. cit.*, p. 160. Pourtant il faudrait noter que spécialement à Chypre les vêtements étaient très riches et somptueux pas seulement pour les défunts, mais aussi pour tous les fondateurs et les donateurs représentés dans les fresques autant que dans les icônes à partir du 14e jusqu'au 16e siècle, période de la domination franque et vénitienne de l'île. Voyez Semoglou A., *op. cit.*, pp. 68–71.

6 Voyez le catalogue: Βυζαντινὲς εἰκόνες τῆς Κύπρου, Athènes 1976; Rice Talbot D., *op. cit.*, pp. 196–197 et Semoglou A., *op. cit.*, pp. 51–52.

tale, mains croisées à la poitrine, vêtements somptueux. L'icône est certainement commemorative d'après le reste de l'inscription au-dessus de la figure de droite.[7] Il y avait aussi des inscriptions au-dessus des autres figures; aujourd'hui quelques lettres sont seulement sauvées.

Des hypothèses semblables on peut émettre pour la troisième icône qui date de la fin du 14e ou du début du 15e siècle et se trouve à Nicosie dans la collection de Phanéromeni. Parmi les donateurs situés aux pieds de la Vierge trônante qui tient le Christ-Enfant dans ses bras, nous distinguons une fille pas très bien conservée qui porte un voile probablement en soie et un collier à son cou. Il s'agit vraisemblablement d'une fille défunte; son atitude frontale, ses mains croisées à la poitrine, la somptuosité de ses vêtements et son échelle supérieure aux autres membres de la famille nous permettent d'envisager une telle hypothèse.[8]

Ces trois icônes à Chypre nous donnent un très bon exemple de la représentation des défunts. Ces portraits funéraires ont des traits distinctifs très spéciaux et concrets qui chargent ceux-ci d'un symbolisme funéraire.[9] Pendant cette période nous observons les mêmes caractéristiques dans d'autres monuments aux Balkans. Sur le mur nord par exemple de l'église de Saint Nicolas à Staničenje en Yougoslavie, datée du 14e siècle fut peint un autre groupe de donateurs défunts.[10] Une jeune dame noble, deux jeunes hommes et un moine sont représentés de face, les mains croisées à la poitrine et très luxueusement habillés, tandis que les autres donateurs suivent la "voie traditionnelle" portant le modèle de l'église, peints de profil et les mains levées en prière.[11] Sans aucun doute la distinction des portraits funéraires de ceux des vivants est évidente et claire.

Aux exemples datés du 14e siècle il faut joindre celui de l'église de Saint Phanourios de Rhodes, daté de 1309 précisement selon une inscription dédicatoire située à l'arc aveugle sud.[12] Dans l'intrados nous rencontrons deux scènes: vers l'Est la Vierge qui embrasse le Christ et vers l'Ouest une femme représentée de face ayant ses mains croisées devant la poitrine, démesurément haute par rapport à ses deux enfants qui prient. La femme porte une blanche et longue robe aux manches ouvertes et un voile rouge agrafé au cou. Elle tient dans ses mains un rosaire, signe d'une certaine influence occidentale.[13] L'inscription au-dessus de sa tête nous informe qu'il s'agit d'un portrait funéraire.

Nous passons au 15e siècle citant un portrait de Manouil Moustaki représenté jeune sur le mur sud du narthex de l'église des Taxiarches à Kastoria.[14] Son attitude frontale, ses bras croisés devant la poitrine et ses vêtements somptueux sont les caractéristiques de son portrait. Il porte une chemise blanche aux manches collantes et une ceinture noire. A droite en haut dans un segment polygonal apparaît le Christ qui le bénit. Manuel est déjà défunt selon l'inscription conservée à gauche de sa tête.[15]

Un autre exemple du 15e siècle est celui du monastère Kremikovci en Bulgarie.[16] Nous voyons une représentation de la famille de Radivoj sur le mur nord du narthex de l'église. Radivoj, le père, offre un modèle réduit de l'église à saint Georges; auprès du saint se tient le métropolite de Sofia, Georges Kalybites. La femme de Radivoj se trouve près de son époux. Dans un segment de ciel Christ bénit toute la famille. Aux pieds de ses parents sont représentés les deux enfants qui sont déjà morts, selon les inscriptions au-dessus de leurs têtes qui nous informent en plus au sujet de leur noms (Dragna et Todor).[17] La représentation des enfants est caractéristique et ressemble à celle des autres donateurs défunts qu'on a déjà rencontrée aux exemples précedemment décrits.[18] L'attitude est frontale et les mains sont croisées à leur poitrine, tandis que les parents sont représentés de trois quart. La date exacte de cet exemple est 1493 selon l'inscription.

Avant de passer à l'étude des portraits du 16e siècle les donateurs de l'église de saint Nicolas à Dimylia – Fountoukli à Rhodes attirent notre attention.[19] Nous examinerons les portraits des enfants de la famille, car nous apprennons par les inscriptions qui les accompagnent qu'ils

7 L'inscription est: 'Εκοιμήθη ὁ δοῦλος τοῦ (Θεοῦ) Στέφαν(ος), voyez: Rice Talbot D., *op. cit.*, p. 196.

8 Pour cette hypothèse voyez: Semoglou A., *op. cit.*, pp. 53-54.

9 D'un symbolisme proprement funéraire a déjà parlé T. Velmans, cf. *Le portrait dans l'art des Paléologues*, *op. cit.*, p. 136; cependant ce symbolisme est affirmé par l'adjonction de certaines images eschatologiques et non par les traits qui accompagnent ces portraits selon toujours l'avis de l'auteur. Evidemment les scènes du cycle de la Résurrection, placées au-dessus ou près de défunts sont significatives vu le message de l'évangile. A ce propos il faut signaler ici l'opinion de Ioannis Spatharakis qui en ce qui concerne les portraits des défunts écrit qu'il n'a pas remarqué une difference, une distinction particulière entre les défunts et les vivants, I. Spatharakis, *The portrait in Byzantine illuminated manuscripts*, Leiden, 1976, p. 253: "The iconography of the portraits of the dead is identical to that of the living. There is no caracteristic in the portraits of the dead parents and husband of Theodora in the Lincoln Typicon, for exemple, which distinguishes them from the living."

10 Pour cette église et les donateurs voyez les articles: Radivoje Ljubinković, *L'église de Saint Nicolas à Staničenje*, Zograf 15 (1984), pp. 76–84 et Smiljka Gabelić, *A contribution to the insight into the paintings of St. Nicholas' church near Staničenje*, Zograf 18 (1987), pp. 22–36.

11 Pour les portraits de donateurs et leurs donations voyez K. Paskaleva-Kobadaieva, *Le portrait de donateur,* Akten XVI Internationaler Byzantinistenkongress, dans JÖB 32 (5) [1982], pp. 531–543; Svetlana Tomeković-Reggiani, *Portraits et structures sociales au XIIe siècle. Un aspect du problème: le portrait laïque*, Actes du XV Congrès international des études byzantines, Athènes II, vol. B (Art et Archéologie), Athène, 1976, pp. 823–836; Mirjana Tatić-Djurić, *L'iconographie de la donation dans l'ancien art serbe*, Actes du XIVe Congrès International des études byzantines, Bucarest, 1976, pp. 311–322 (avec 7 figures); Maria-Ana Musicescu, *Introduction à une étude sur le portrait de fondateur dans le Sud-Est Européen. Essai de typologie*, Revue des Etudes Sud-Est Européenes VII (2) [1969], pp. 281-310; cf. aussi le livre de Asen Vasiliev, *Ktitorski portreti*, Sofia, 1960 et pour l'île de Chypre l'article d'Aris et Judith Stylianou, *Donors and dedicatory inscriptions suplicants and suplications in the painted churches of Cyprus,* JÖB IX (1960), pp. 97–128. Parmi les plus anciens articles qui traitent ce sujet voyez: G. Millet, *Portraits Byzantins* dans la Revue de l'art chrétien, No 6 (1911) et N. Okunef, *Portrety korolei ktitorov v serpskoi cerkovnoi živopisi*, Byzantinoslavica 2 (1930), pp. 74–79. Les autres ouvrages et articles relatifs au sujets seront cites plus loin.

12 'A. Ορλάνδος, Βυζαντινοὶ καὶ μεταβυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Ρόδου, Μέρος Αἱ τοιχογραφίαι, ABME 6 (2) [1948], pp. 171–173.

13 A Chypre nous rencontrons souvent des femmes qui tiennent des rosaires, signes de leur origine latine. Voyez par exemple l'église d'Archangelos ou Panagia Theotokos à Galata, datée de 1514 et l'icône de Panagia Hodigitria de l'église de Saint Cassien à Nicosie, datée de 1529: Semoglou A., *op. cit.*, p. 29 et 59.

14 'A. Ορλάνδος, Τὰ Βυζαντινὰ Μνημεῖα τῆς Καστορίας, ABME Δ, (1) [1938], pp. 102–103.

15 Εκοιμήθη ὁ δοῦλος τοῦ Θεοῦ Μανουήλ υἱός Μιχαὴλ τοῦ Μουστάκι τό επίνομα ληστί Μηνί Ιουλ(ιω); voyez 'A. 'Ορλάνδος, *idem*, p. 103.

16 Pour les portraits de ce monastère voir la communication de K. Paskaleva-Kobadaieva, *op. cit.*, p.p. 534–535 et 536–538 et le livre de Asen Vasiliev, *op. cit.* pp. 63–66.

17 Assen Kirin a publié et commenté d'une façon très détaillée les inscriptions du monastère dans son article très intèressant intitulé *Ktitorskijat nadpis ot 1493 v Kremikovskija manastir*, Paleobulgarica 13 (2) [1989], pp. 87–89.

18 Voyez les trois icônes de Chypre et les portraits de l'église de Saint Nicolas à Staničenje en Yougoslavie.

19 'A. 'Ορλάνδος, Βυζαντινοὶ καὶ μεταβυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Ρόδου..., *op. cit.*, pp. 192–196.

sont déjà défunts. Les trois enfants (deux garçons et une fille) sont représentés au-dessous d'un arc qui encadre la scène. Le Christ-Emmanouil en buste, qui est accompagné par la Vierge à gauche et saint Jean le Prodrome à droite faisant partie d'une Déisis, bénit les enfants avec ses deux mains. Eux-mêmes, ils portent les mêmes signes caractéristiques qu'on a déjà rencontrés sur les autres exemples funéraires: attitude frontale, mains croisées à la poitrine, vêtements luxueux et riches. La fille, à gauche, porte une robe blanche et longue et un manteau. Son nom est Maria. Les deux garçons ont les cheveux longs selon la mode de la fin du 15e siècle. Ils portent une chemise collante ("σφικτούριον") aux manches fermées et un pardessus sans manches assez long, serré à la taille par une ceinture large à laquelle sont pendues, soit de petites bourses, soit des couteaux. Les portraits des enfants sont très fins et élégants. Orlandos les date du 15e siècle en se basant sur le style iconographique des fresques, bien que la mode nous permet d'avancer cette date proposée à la fin du 15e-début du 16e siècle.

En Roumanie dans l'église de Snagov datée du 16e siècle nous trouvons aussi des portraits funéraires;[20] Petru, fils de Mircea, "destiné à mourir jeune", selon l'inscription, est portraituré avec ses deux frères, tous de face et les mains croisées devant la poitrine. Ils sont habillés très luxueusement. Ils portent des couronnes à leurs têtes. Au-dessus d'eux des inscriptions nous donnent les noms de ses frères.

Portrait probablement funéraire est celui de Michail dans une fresque d'une chapelle du monastère Cozia datée du 16e siècle.[21] Il est représenté avec son père et porte les mêmes vêtements que lui. Son attitude frontale et ses mains croisées à la poitrine renforcent notre hypothèse, car l'attitude du père n'est pas la même étant donné qu'il ne tient rien en mains (comme le modèle de l'église par exemple). Pourtant nous n'avons pas trouvé une inscription qui transformerait cette hypothèse en certitude.

Les ktitors du monastère des Philanthropinon peints à l'Ouest du mur nord du narthex dans un arc aveugle, sur la fresque datée du 16e siècle nous donnent un exemple assez différent mais qui porte une affinité iconographique par rapport aux autres portraits.[22] Plus précisement on y voit la représentation de deux moines, Neophyte et Macarios, identifiés par les inscriptions, dont, grâce à leur position dans la scène, nous avons la possibilité de distinguer le geste qui n'est que le croisement des mains à leur poitrine, signe de modestie plutôt, car ils sont en prière prosternés devant saint Nicolas qui intercède pour leur salut auprès du Christ. Leur rang ecclésiastique justifie leur attitude modeste devant leur divin patron.

Nous pouvons considérer comme des portraits funéraires ceux de la chapelle de Saint Jean (Αι-Γιαννάκης) à Mystra.[23] Dans la conque ouest du mur nord sont représentés la donatrice Kira Kale Kabalasea en vêtements laïques une première fois et une seconde fois en costume religieux, une jeune fille qui porte le nom Anne Lascarina et un enfant dont le nom est Théodore Hodigitrianos selon l'inscription dédicatoire.[24] Leur attitude est frontale et leurs mains sont croisées à la poitrine. L'enfant est seul en prière. La scène principale à laquelle ces personnages participent est constitüée par la Vierge qui tient la Christ-Enfant. Ce qui est tout-à-fait inhabituel c'est que la composition ne montre pas l'offrande du modèle d'église ni le Saint Patron, vénéré.[25] Bien que l'inscription ne mentionne que les noms des personnages nous croyons que la fonction de cette chapelle ait été funéraire.[26] Le programme iconographique y est significatif. Un cycle abrégé du salut figure dans la zone du sanctuaires,[27] ce qui induit à penser que la destina-



Fig. 3. Icône de saint Eleuthère (détail)

20 Pour les portraits roumains voyez le livre-album de N. Iorga, *Domnii Români dupa portrete si fresce contemporane* (Les voïvodes roumains selon les portraits et les fresques contemporains), Sibiu, 1930, fig. 55.

21 *Idem*, fig. 7

22 Μυρτάλη Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, Ἡ μονὴ τῶν Φιλανθρωπηνῶν καὶ ἡ πρώτη φάση τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς, Ἀθήνα, 1983, pp. 22-23 et pl. 18γ.

23 N. B. Δρανδάκης, Ὁ Ἀι-Γιαννάκης τοῦ Μυστρά, ΔΧΑΕ (ΙΔ') (1987-1988), Ἀθήνα, 1989, pp. 61-82; l'article de Rodoniki Entzéoglou, *Quelques remarques sur les portraits figurés dans les églises de Mistra*, Akten II/5 du XVI Internationaler Byzantinestenkongress dans JÖB 32 (1982), pp. 513-521 (avec six planches); G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris, 1910, pl. 107.

24 Pour cette inscription G. Millet, *Inscriptions byzantines de Mistra*, Bulletin de Correspondence Hellénique, t. 3 (1989), pp. 131-132.

25 Rodoniki Entzéoglou, *op. cit.*, p. 518.

26 Voyez: M. Χατζηδάκης, Μυστράς (Ἱστορία, Μνημεῖα, Τέχνη), Athènes, 1956, p. 93.

27 En liaison avec deux scènes du cycle du salut (Ascension, Pentecôte) figurent d'autres épisodes des Lendemains de Pâques (Mission des Apôtres, Doute de Thomas). "Le cycle abrégé du salut" reflète l'ésprit de la liturgie quotidienne que le cycle pascal et le cycle des Ménées célèbrent. Pour des détails S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des èglises byzantines de Mistra*, Bibliothèque des Cahiers Archéologiques, Paris, 1970, p. 59.

tion funéraire de la chapelle ne fait pas de doute. La mise en relief du cycle du salut prouve la croyance des personnages portraiturés aux vertus salvatrices de la liturgie et plus précisement leur espoir en la résurrection. La date de la chapelle est proposée comme étant le 14e siècle.[28]

Sur ce point il faut mentionner spécialement une autre catégorie de portraits funéraires que le monde byzantin a connue ayant les mêmes traits distinctifs dans leur ensemble. Ce sont des portraits brodés sur des tissus. En Moldavie



Fig. 4. Fresque de Saint-Nicolas à Staničenje

on connaît un seul exemple d'une gisante brodée sur le tissu qui probablement recouvrait la tombe d'une princesse, Marie de Mangoup (en Crimée), épouse du "gospodar" de Moldavie Etienne le Grand. La pièce remarquable appartient au trésor du monastère de Putna.[29] La princesse, morte en 1477 selon une longue inscription en slavon qui encadre le tissus, est représentée couchée, les yeux fermés, les deux mains croisées symétriquement sur sa poitrine. Ses vêtements sont très somptueux, dignes de son haut rang et portant une forte influence italienne.

Un autre portrait brodé et funéraire, celui de Syméon, voïvode de Vallachie, aujourd'hui conservé au monastère de Sucevita et daté de la fin du 16e siècle est appartamment très fortement influencé par la couverture de la tombe de Marie de Mangoup. Lui aussi il est représenté couché sur le dos donnant l'impression d'une attitude frontale, ses mains sont croisées à la poitrine et il tient un petit mouchoir, coutume rencontrée jusqu'aujourd'hui selon laquelle on le pose entre les mains du défunt. Il porte une robe très somptueuse assez proche de la mode turque et une couronne. Ses yeux sont fermés et il est barbu. L'inscription qui court le long des bords du tissu nous informe en outre sur la date exacte de cette broderie (1609).[30] Bien que la date dépasse les limites du 16e siècle (limites proposées pour cet article) l'exemple témoigne d'une solution iconographique adoptée pour la représentation des gisants et défunts du moins à partir du 14e siècle.

Tous ces monuments passés en revue posent la question de l'origine de la formule iconographique discutée.

Le plus ancien exemple de donateur défunt représenté de face et ayant ses mains croisées devant sa poitrine est celui d'un fragment de peinture murale probablement provenant des catacombes de Rome.[31] Le fragment présente un homme qui apparemment se tient entre deux autres personnes peintes à une échelle supérieure à celle de lui. Deux explications s'imposent: soit il s'agit d'un donateur entre deux saints, soit d'un jeune homme parmi les membres de sa famille. Indubitablement c'est un portait funéraire; la couleur jaune-brune distinguant sa figure et les mains croisées à la poitrine peuvent renforcer notre hypothèse. Cet exemple est daté de la fin du 8e-début du 9e siècle.

Les documents cités permettent de dégager les éléments distinctifs d'un grand nombre de portraits des défunts datés entre le 14e et le 16e siècle: a. l'attitude frontale, b. les mains croisées à la poitrine, c. les vêtements somptueux de couleurs lumineuses[32] et de l'échelle supérieure par rapport aux autres portraits singuliers.[33]

Les origines du portrait funéraire peuvent être localisés déjà au 2e siècle dans les fresques des catacombes de Rome où on a figuré le défunt ou son âme, mains dans l'attitude de la prière,[34] qui va être substituée par celle qui représente le défunt en orante. Vers le 6e siècle le portrait en orante n'est qu'une formule de l'iconographie des saints.[35] L'art chrétien va appliquer d'autres types pour le portrait des martyres et des défunts.[36] Ils sont représentés surtout de face soit en pied débout soit coupés à la hauteur des épaules et enfermés dans un cadre; la formule de l'"imago clipeata" des monuments funéraires doit être rechérchée ici.[37] "Il est significatif, sans doute, qu'en main-

28 Maria Sotiriou l'a datée du 15e siècle dans le quide *Mistra*, Athènes, 1935, p. 58. Pourtant nous penchons vers la date proposée par Suzy Dufrenne qui la situe dans le 14e siècle, *op. cit.*, p. 18.

29 G. Millet, *Broderies religieuses de style byzantin*, Paris, 1939, pp. 78–81 et pl. CLXII–CLXIII. Toute la bibliographie récente ainsi qu'une analyse iconographique de cette fameuse broderie par André Grabar, *Le thème du gisant dans l'art byzantin*, C. A. 29 (1980–1981), p. 152 et note 25.

30 Pauline Johnstone, *The byzantine tradition in church embroidery*, London, 1967, pp. 113–114 et fig. 82.

31 Pour la déscription complète de ce fragment voyez: Marvin C. Ross, *Catalogue of the Byzantine and early medieval antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, vol. 1, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, 1962, tabl. no. 127, p. 106. L'auteur mentionne aussi un autre panneau provenant de la chapelle de St. Quiricus et Julitte à Sainte Marie Antique à Rome qui est similaire à notre exemple, l'examiner de près. Voir: W. de Grüneisen, *Sainte Marie Antique*, Rome, 1911, fig. 96 et J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der Kirchlichen Bauten vom IV bis XIII Jahrhundert, IV*, Rome, 1917, pl. 183.

32 Voyez l'icône de Christ entouré d'archanges à Chypre, celle de saint Eleuthère, les fresques de Saint-Nicolas à Staničenje en Yougoslavie et les donateurs de l'église de Snagov en Roumanie.

33 Voyez l'icône de Christ entouré d'archanges, celle de la collection de Phaneromeni, les fresques de l'église de Saint Phanourios à Rhodes et l'exemple de l'eglise des Taxiarches à Kastoria.

34 A. Grabar, *Martyrium*, Paris, 1946, vol. 2, p. 24.

35 *Idem*, p. 29.

36 *Ibid*, p. 29.

tenant la formule des grands yeux expressifs, on la lia à la position frontale et au regard arrêté" écrit André Grabar en décrivant les caractéristiques nouvelles du portrait funéraire.[38] Donc l'attitude frontale est une "invention" probablement paléochrétienne et n'a pas de liens avec le portrait funéraire en Occident.

Passons maintenant au deuxième élément distinctif et caractéristique du portrait du défunt. Les sources nous informent que le défunt avait ses mains croisées à sa poitrine ou au ventre.[39] Beaucoup de fois certains préssentaient leur mort et croisaient eux-mêmes les mains. Le même geste est rencontré également aux rois[40] et aux moines défunts. Dans le dernier cas on posait à leur poitrine une icône, un évangile ou le psautier (ψαλτήριον) et ils avaient toujours les mains croisées.[41] Le croisement des mains des défunts est symbolique. C'est une manière d'exprimer leur humilité et modestie devant Dieu et devant le Christ en attendant leur sort final pendant le Jugement dernier. Les similitudes rencontrées, en ce qui concerne ce geste, entre les donateurs défunts et la composition symbolique du Christ de pitié, répandue en Italie depuis le début du 14e siècle[42] nous permettent de mieux comprendre "la contemporanéité de la souffrance et de la mort".[43] Les mains forment la croix qui est, d'ailleurs, "l'arme" et le symbole de la Résurrection.[44] Ce geste est rencontré également à la scène de la Dormition de la Vierge, beaucoup de fois à la résurrection de Lazarre, à la dormition d'autres personnages saints ou historiques, aux "épitaphioi" et à certains reliquaires de saint Démétrios. Très brièvement nous allons les étudier.

La Vierge gît très souvent les bras croisés sur la poitrine;[45] à Staro Nagoričino (1317) exceptée la Vierge, l'âme aussi a des mains croisées devant sa poitrine. On a plusieurs exemples de ce geste de la Vierge défunte et de son âme comme celui de Gračanica, du monastère de Marko, du Kahrie Djami, de l'église de Saint Pierre et Paul à Tyrnovo en Bulgarie, de l'église de Saint Démètre du patriarcat de Peć.[46] Ce geste n'est même pas rare dans les icônes portatives datées surtout du 13e siècle. L'icône du monastère de Sainte Cathérine à Sinaï datée du début du 13e siècle[47] une autre icône d'un épistyle à Palais d'Oro datée de la fin du 12e siècle,[48] une autre de la seconde moitié du 13e siècle à Sinaï[49] et une icône russe du 13e siècle[50] ne sont que quelques exemples parmi les autres.

Passons à la scène de la résurrection de Lazarre: à l'Ancienne Métropole de Veria, par exemple, Lazarre momufié est représenté, ses mains croisées devant la poitrine.[51] Le même geste est rencontré à l'église d'Agios Stratigos Boularion à Mani.[52]

Mais les scènes les plus intéressantes de point de vue iconographique sont celles des portraits historiques et des saints. La mort de la reine Anna Dandolo, mère d'Uroš I, à Sopoćani est significative du geste que nous étudions.[53] La représentation de sa mort suit le modèle iconographique de la Dormition de la Vierge. Des mains croisées a aussi l'archevêque Arsenije représenté mort à l'église de la Sainte Vierge Hodigitria à Peć.[54] Geste semblable nous voyons dans la scène de la mort de Basile le Grand dans un manuscrit qui illustre les Homélies liturgiques de Grégoire de Nazianze et qui date du début du 13e siècle.[55] En bref les compositions représentant les offices funèbres des souverains ainsi que le moment suprême des evêques ressemblent également à la Dormition de la Vierge et copient ce geste-la.[56]

Pour compléter nos recherches sur ce geste il faudrait mentionner la scène étrange de la Déisis dans la cellule de l'anachorète serbe Pierre de Koriša.[57] Elle est peinte à cause du caractère funéraire de la cellule, à l'endroit représentant la conque de l'abside. La particularité de cette scène consiste dans le fait que saint Jean Prodrome a les bras croisés sur la poitrine, attitude étrange, qui selon le professeur

37 L'article d'André Grabar, *L'imago clipeata chrétienne*: "L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge" I, Paris, 1968, pp. 607–613 est révélateur de l'origine du portrait funéraire dans l'imago clipeata. Cette opinion est repétée dans son article, *Le portrait en iconographie paléochrétienne* dans le même recueil, pp. 591–605. Voyez aussi S. Dufrenne, *op. cit.*, p. 27.

38 A. Grabar, *Martyrium*, vol. 2, p. 42.

39 Voyez la vie de Ossia Melani dans Analecta Bollandiana, 22, 49, 2–5, Γρηγόριος Νύσσης dans Migne P. G. 46, 985, M. Psellos, Eloge à sa mère dans K. N. Sathas, Μεσαιωνικὴ βιβλιοθήκη, Venise–Paris, 1876, t. 5, p. 48. Pour les détails voyez le livre de Φ. Κουκουλές, *op. cit.*, t. 4, p. 157.

40 Voyez, Γρηγόριος Νύσσης dans Migne P. G. 46, 873 et Φ. Κουκουλές, *op. cit.* p. 230.

41 Voyez Συμεὼν Θεσσαλονίκης dans le chapitre intitulé: "Περί τοῦ τέλους ἡμῶν καί τῆς ἱερᾶς τάξεως τῆς κηδείας", dans Migne P. G. 155, 676 et Κουκουλές, *op. cit.*, p. 157.

42 G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV, XV et XVI siècles*, Paris, 1960 (2e edition), p. 484.

43 *Idem*, p. 483. Parmi les autres exemples qui sont très nombreux aux Balkans je cite la scène de l'église de Panaghia-Porphyra aux Prespes et celle du monastère de Philanthropinon à Ioannina. Voyez Σ. Πελεκανίδης, Βυζαντινά καί μεταβυζαντινά μνημεῖα τῆς Πρεσπας, Θεσσαλονίκη, 1960, pl. XXXIV et Μυρτάλη Αχειμάστου-Παταμιάνου, *op. cit.*, dessin A.

44 Voyez: 'Επιφάνιο Κωνσταντίας dans 'Ομιλία εἰς Μ. Σάββατο dans Migne P.G. 43, 452–464, je cite: "Τὰ ἀυτὰ καὶ τὰ τοιαῦτα τοῦ 'Αδάμ πρὸς πάντας τοὺς συγκαταδίκους ἀυτοῦ λέγοντος εἰσῆλθεν ὁ Δεσπότης πρὸς αὐτοὺς, τὸ νικετικὸν ὅπλον τοῦ σταυροῦ κατέχων..." Voyez aussi Γερμανός (Patriarche de Constantinople) dans Migne P. G. 98, 149–152: "... 'Ηγεῖσθαι προστάξας (ὁ Θεός) ἐν τῇ παρεμβαλῇ τῆς Χριστοῦ βασιλείας τὸ ἔνδοξον ὄντως καὶ ἐπίσημον λάβαρον, τόν ζωοποιόν λέγω, σταυρόν, τό μέγα κατὰ τοῦ θανάτου καὶ τῆς αὐτοῦ μεγαλειότητος τρόπαιον..."

45 Ludmila Wratislav-Mitrovic et N. Okunev, *La Dormition de la sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe*, Byzantinoslavica t. 3(1) [1931], pp. 134–180.

46 Pour l'exemple de cette église cf: V. J. Djurić, S. Ćirković, V. Korać, *Pećka patrijaršija*, Beograd, 1990, fig. 122, p. 194. Pour les autres églises citées L. Wratislav-Mitrovic et N. Okunev, *op. cit.*, pl. VII, VIII, XV, XVII, XIX.

47 Cf.: K. Weitzmann, M. Chatzidakis, K. Miatev, S. Radojčić, *Ikone sa Balkana*, Beograd, 1970, pl. 35.

48 K. Weitzmann, G. Alibegachvili, A. Volskaja, G. Babić, M. Chatzidakis, M. Alpatov, T. Voinescu, *Icône*, Beograd, 1981, p. 59.

49 *Idem*, p. 215.

50 Konrad Onasch, *Russian Icons*, New York, 1977, pl. 9.

51 Cf. Efthimios Tsigaridas, *Les peintures murales de l'ancienne Métropole de Veria* dans le Colloqe scientifique International intitulé: "Mileševa dans l'histoire du peuple Serbe", Beograd, 1987, pp. 91–101, fig. 18.

52 N. B. Δρανδάκης, Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Μέσα Μάνης (thèse de doctorat), Athenes, 1964, pl. 33.

53 Cf. Svetozar Radojčić, *Portreti srpskih vladara u srednjem veku*, Skoplje, 1934, p. 24, table IV, fig. 6. Pour une description détaillée: V. Petković, *La mort de la reine Anne à Sopoćani*, "L'art byzantin chez les Slaves" (2), Paris, 1930, pp. 217–221.

54 Cf. V. J. Djurić, *Istorijske kompozicije u srpskom slikarstvu srednjega veka i njihove književne paralele* (avec un resumé en français) dans ZRVI 11 (1968), pp. 100 et V. J. Djurić, S. Ćirković, V. Korać, *Pećka patrijaršija*, fig. 106.

55 G. Alibegachvili, *Miniatures des manuscrits géorgiens des XI-debut XIIIe siècles* (en russe), Tbilisi, 1973, p. 122, tableau 44.

56 Nous allons citer quelques exemples comme: a. Dans le narthex de l'église à Arilje l'office funèbre de l'évêque Merkurije (1296), b. l'office funèbre de l'evêque Teodor dans le diaconicon de Gračanica (14es.) et c. les funérailles des dépouilles de l'anachorète slave Gavrilo de Lesnovo du monastère du même nom sur la fresque exécutée entre 1346 et 1349. Pour les détails V. J. Djurić, *Istorijske kompozicije* dans ZRVI 11 (1968) pp. 99–119.

57 Pour l'architecture du monastère voir l'article d'Olivera Marković, *Les restes du monastère de Petar Koriški* (en serbe avec un résumé en français), Extrait par "Starine Kosova i Metohije" IV–V (1971), Priština, pp. 409–423. Pour son programme iconographique: V. Djurić, *Les fresques, les plus anciennes dans la cellule de l'anachorète Serbe Pierre de Koriša* (en serbe avec un resumé en français) dans ZRVI 5 (1958), pp. 173–202.

Djurić ne trouve des analogies que dans les Déisis d'origine italienne du 13e et du 14e siècle.[58] Cependant, à part les influences italiennes indubitables pour cette époque nous pouvons interpréter cette attitude inhabituelle de saint Jean en suivant une hypothèse différente. D'abord les vies de Saint Jean Prodrome et de Pierre de Koriša présentent beaucoup de points en communs et plusieures analogies. Pierre aussi vivait seul, luttant contre les démons et les passions du corps, ne mangeant que des racines et des glands et évangélisant ses élèves.[59] Ces similitudes étonnantes nous incitent à supposer que saint Pierre de Koriša a trouvé une façon de participer à cette Déisis grâce à l'assimilation de leurs vies. D'ailleurs, ce geste funéraire de saint Jean est prouvé entre autres par la place de la Déisis dans la cellule ainsi que par les autres personnages qui y participent, comme l'apôtre Pierre et l'archange Michel peints sur un fond bleu.[60]

Les "épitaphioi" constituent une catégorie d'oeuvres purement byzantines qui remontent au 12e siècle au plus tard et qui sont des tissus garnis de broderies figurant sur une surface plane le Christ mort couché sur le dos et étendu sur un linceuil. La mention de cette catégorie est précieuse pas seulement pour comparer le geste qu'on étudie, mais en plus pour saisir la lien entre les portraits du Christ mort sur les épitaphioi et ceux des défunts, qui sont des divers fidèles et notamment des princes qu'on trouve dans les pays de tradition byzantine. Ce rapport résulte du fait que les épitaphioi sont posés sur l'autel de toute église orthodoxe, le Vendredi Saint; l'autel donc est symboliquement assimilé au tombeau du Christ.[61] On peut mentionner l'épitaphios de Grande Remeta qui se trouve au Musée de l'Eglise Orthodoxe à Belgrade et est daté de 1300 approximativement. Il figure le Christ couché, ses mains croisées à la poitrine.[62] Nous distinguons le même geste du Christ sur les épitaphioi de Vatra-Moldovitei, daté de 1484,[63] de Chilandar daté du 14e siècle, où nous lisons une dédicace de Jean, archevêque de Skoplje,[64] du monastère de Putna (no 64) avec une dédicace d'une kaisarissa de Serbie nommée Euphémie avec sa fille[65] et du Musée Byzantin d'Athènes, daté de 1300 a peu près.[66] Par conclusion les épitaphioi sont des monuments funéraires brodés, encadrés par des dédicaces faites pour la commémoraison des défunts, dont la partie centrale est occupée par la scène du Christ mort, scène évidemment et inevitablement symbolique.

Un grand nombre de reliquaires de Saint Démétrios, qui présentent une ressemblance frappante doit être mis en relief à cause de quelques caractéristiques particulières qui nous intéressent. Tous ils ont la même forme, les mêmes dimensions, ils sont munis d'un double couvercle et sur leur couvercle intérieur un ou deux portillons dissimulent une image de Démétrios en buste aux mains croisées sur la poitrine et les yeux fermés. Cette image de Démétrios, d'après l'opinion d'André Grabar, évoque le corps du même saint réposant à l'intérieur de son sarcophage.[67] Dans le trésor du monastère de Vatopedi au Mont Athos nous discernons une image repoussée de Saint Démétrios datée du 12e siècle. Il y est représenté jusqu'à la ceinture, les yeux fermés, les mains croisées symétriquement sur la poitrine.[68] Geste et attitude semblables nous rencontrons également sur le couvercle d'un autre reliquaire du trésor de Lavra de l'église de Saint Athanase au Mont Athos, qui remonte probablement au 12e siècle,[69] dans un reliquaire à Halberstadt (trésor No 24) contemporain de celui de Vatopedi[70] et dans un petit reliquaire-médaillon qui se trouve au British Museum à Londres, daté du 13e siècle.[71]

En regroupant nos données relatives à ce geste, les mains croisées sur la poitrine, nous pouvons conclure qu'il est lié à une tradition concrète que nous connaissons par les sources, surtout hagiographiques; elle contient vraisemblablement un symbolisme attaché à une perspective eschatologique, car ce geste est rencontré d'une façon claire et aussi curieuse aux portraits et aux monuments funéraires.[72]

Les vêtements riches et somptueux des défunts ont déjà été observés.[73] Cependant il faut remarquer que ce n'est pas

---

58 *Idem*, pp. 182–183.

59 Pour sa vie voir: S. Novaković, *Život srpskog isposnika Petra Koriškog*, Glasnik SUD XII (1871), pp. 308–346.

60 L'apôtre Pierre et l'archange Michel sont des personnes principales de la scène du Jugement dernier. Pierre tient les clés du paradis et l'archange Michel pèse les âmes des défunts. Voyez le livre de Miltiadis K. Garidis, *Etudes sur le Jugement dernier post-byzantin du XVe à la fin du XIXe siècle (Iconographie – Esthetique)*, Thessalonique, 1985, pp. 22–30.

61 Pour cette thèse voyez A. Grabar, *Le thème du gisant...*, p. 152.

62 Voyez G. Millet, *Broderies religieuses*, pp. 87–89 et pl. CLXXVI.

63 *Idem*, pp. 87–88 et pl. CLXXVII.

64 *Ibid*, pp. 95–99 et pl. CLXXIII.

65 Nous citons l'inscription: "Σερβίας Εφημίας μοναχῆς σὺν θυγατρὶ Βασιλείσης Σερβίας Εὐπραξίας μοναχῆς; Voyez l'exposition intitulé: *La Culture Byzantine en Roumanie*, organisée à l'occasion du XIVe Congrès d'études Byzantines à Bucarest, Bucarest, 1971, pp. 124–125 avec la bibliographie complète. Voyez aussi G. Millet, *op. cit.*, pp. 99–101 et pl. CLXXX.

66 C'est le fameux épitaphios de Thessalonique publié et commenté très tôt par Le Tourneau, M., Millet Gabriel, *Un chef d'oeuvre de la broderie byzantine (The Salonica epitaphios)* dans le BCH XXIX (1905), Athènes, pp. 259–268. Dans cet exemple les mains de Christ sont posées pas sur la poitrine mais plus bas. Voyez G. Millet, *Broderies*, p. 214 et pl. CLXXXII. Cf. également l'article récent de Laskarina Bouras, *The epitaphios of Thessaloniki, Byzantine museum of Athens, No. 685* dans le recueil des rapports du IVe Colloque Serbo-Grec organisé à Belgrade en 1985, intitulé: L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels aux XIVe siècle, Belgrade, 1987, pp. 211–231.

67 A. Grabar, *Quelques reliquaires de Saint Démétrios et le martyrium du Saint à Salonique*, "L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge", Ie volume, p. 439.

68 Ce reliquaire a été publié par A. Ξυγγόπολος, Βυζαντινὸν κιβωτίδιον μετὰ παραστάσεως ἐκ τοῦ βίου τοῦ Αγίου Δημητρίου, dans AE (1936–1937), pp. 101–136. Voyez aussi A. Grabar, *Le thème du gisant...*, p. 144.

69 A. Grabar, *Quelques reliquaires...*, p. 438.

70 *Idem*, pp. 437–438.

71 A. Grabar, *Un nouveau reliquaire de Saint Démétrios,* "L'art de la fin de l'antiquité...", pp. 455–460.

72 Je voudrais mentionner ici les "stećci", les stèles funéraires des 13e–14e siècles. Sur les "stećci" on à plusieurs représentations des défunts aux mains croisées sur la poitrine surtout dans la région de la Bosnie orientale à Banjevići et Opravdići, cf. Š. Bešlagić, *Stećci – kultura, umjetnost*, Sarajevo 1982 (avec la bibliographie).

73 Voyez note 5.

74 Par exemple, la modestie et la stylisation des vêtements au cours du 16e siècle principalement en Grèce continentale, en Boulgarie et en Serbie est justifiée par certaines interdictions des autorites turques. Les chrétiens riches n'osaient pas porter de beaux habits, ni des vêtements d'étoffes chères et de couleurs voyantes. La mode des chrétiens de l'Empire Ottomane faisait partie d'un statut légal de non-musulmans en pays d'Islam. Déjà à partir du 8e siécle les dimnis devaient se différencier des musulmans dans leurs vêtements, la manière de coiffer leurs cheveux etc. Cf. Iv. Snegarov, *La domination turque-obstacle au développement du peuple bulgare et des autres nations balkaniques*, Sofia, 1958 (en bulgare avec un résumé en russe et en français), pp. 28–29, 'Απ. Ε. Βακαλόπολου, Ιστορία τοῦ νέου Ελληνισμοῦ, τΒ(1), [Τουρκοκρατία 1453–1669. Οἱ ἱστορικές βάσεις τῆς Νεοελληνικῆς κοινωνίας καὶ οἰκονομίας], Θεσσαλονίκη, 1964, p. 40 et Antoine Fattal, *Le statut légal des non musulmanes en pays d'Islam*, Beyrouth, 1958, p. 96.

75 Cf. *Epîtres de Paul aux Rom*. 6, 7 et 6, 23 et *Apocalypse* 14, 13.

76 Par exemple les donateurs défunts de l'église de Saints Constantin et Hélène à Ohrid ou le portrait de voïvode Radoul, fondateur de l'église de Saint Nicolas de Lapušnja, qui "n'etait plus en vie" selon l'inscription, dédicatoire n'adoptent pas ces traits distinctifs qu'on a signalés dans cet article. Pour ces églises voyez: G. Subotić, *L'église de Saints Constantin et Hélène à Ohrid*, Beograd, 1971 et Branka Knežević, *Les fondateurs de Lapušnja* (en serbe avec un resumé en français), dans ZLU 7 (1971), Novi Sad, pp. 35–54 (avec 7 figures).



Fig. 5. Dormition de la Vierge, Markov manastir (détail)

une caractéristique exclusive de ceux-ci, car tous les donateurs appartenant à une élite concrète pratiquent l'art d'habillement et ils sont représentés en habits riches et somptueux toujours selon la mode locale ainsi que les interdictions imposées par les autorités.[74] De toutes façons nous ne pouvons pas ignorer – malgré ces interdictions – les couleurs voyantes et brillantes des vêtements des défunts, imposées par la tradition et l'esthétique, nuance lumineuse et optimiste dans les ténèbres éternelles de leur mort.

En ce qui concerne maintenant l'échelle supérieure de ces portraits nous pouvons supposer que ce n'est pas seulement une invention artistique pour distinguer les défunts d'autres personnages portraiturés, mais il s'agit principalement d'une sorte de sanctification de ceux-ci, car la mort dans la philosophie chrétienne est liée indissolublement à la libération de l'âme et à la suppresion du péché.[75] Donc les défunts n'appartiennent plus à la même catégorie que les vivants. Leur représentation est différente et leur échelle doit être de toute évidence plus grande.

La conclusion se dégage que le portrait funéraire a un caractère particulier. Cela résulte de l'analyse d'un assez grand nombre de portraits des défunts. Leur représentation particulière ne signifie pas automatiquement que tous les portraits funéraires suivent la même voie qu'on a ici étudiée.[76] Il aurait été très intéressant un effort de regroupement de tous les portraits de ce genre et de leur classement d'après les distinctifs qu'ils présentent. Dans cet article une catégorie seulement a été étudiée. Je crois que leur représentation cache un symbolisme profond et inévitablement eschatologique qui doit être déchifrée et étudiée en détail.

Прилог студији посмртног портрета у византијском свету (XIV–XVI век)

Атанасиос Семоглу

У византијском свету су представе преминулих донатора биле ређе но у западном свету и нису привлачиле већу пажњу. Међутим, сачувани портрети од XIV до XVI века показују иконографске особености.

Из XIV века потичу три иконе с Кипра: Христос са анђелима и донаторима (1356. год.), Св. Елевтерије са донаторима и Богородица на престолу с малим Христом (крај XIV и почетак XV века), као и портрети донатора на фрескама у Св. Николи у Станичењу (XIV век) и у Св. Фанурију на Родосу (1309. год.). Све ове представе ставовима и покретима донатора осликавају фунерарну симболику.

Током XV века настали су портрети Манојла Мустакија у припрати Св. Таксијараха у Костуру и Радивоја са члановима породице из припрате Св. Ђорђа у Кремиковском манастиру, а највероватније и портрет донатора у Св. Николи у Димилија-Фунтукли на Родосу.

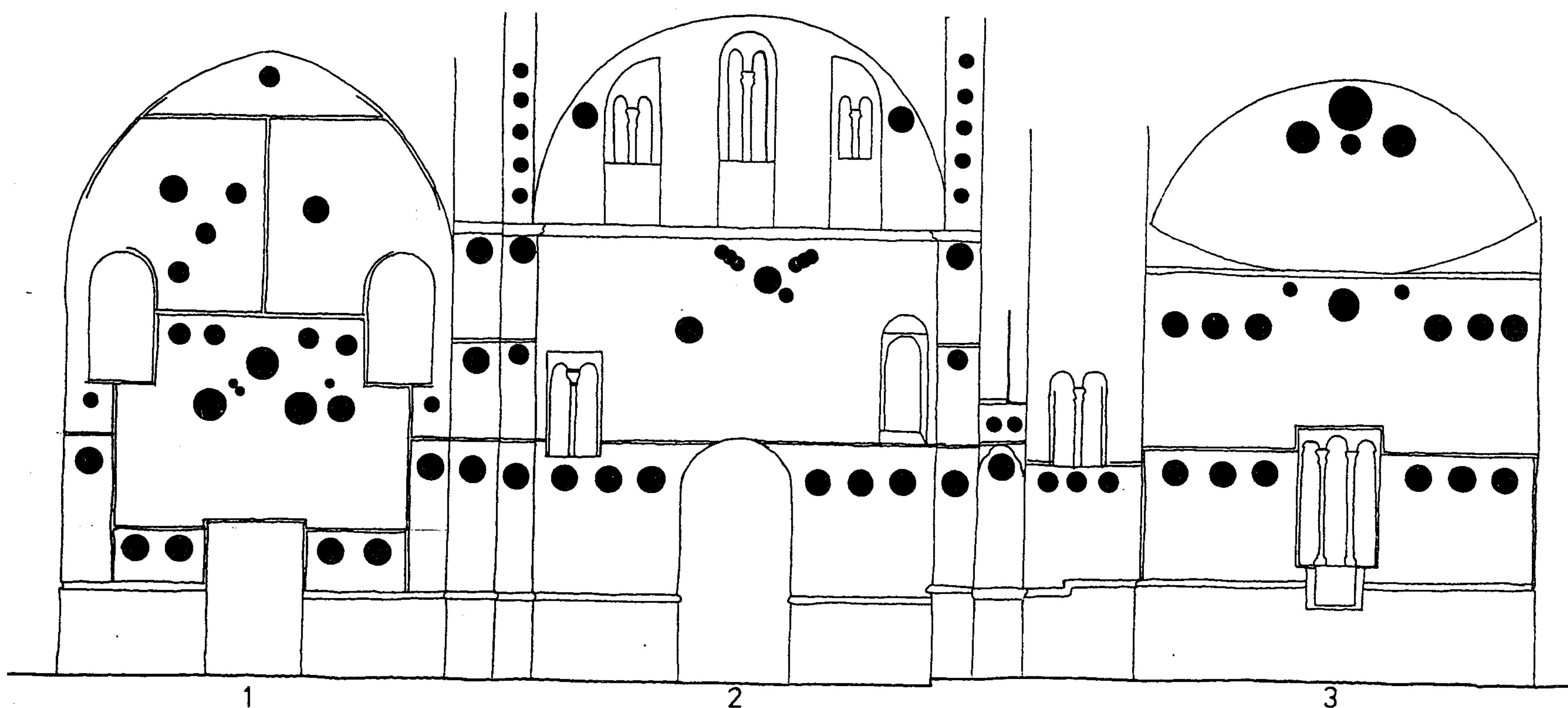
Из XVI века сачували су се портрети Петруа из Снагова, Михајла из капеле у манастиру Козији и ктитора из манастира Филантропина. Судећи по карактеристикама портрета донаторке Кале Кабаласеа са девојком и дететом и иконографских тема капеле Св. Јована у Мистри, највероватније је да су и на тим представама посмртни портрети у гробној капели.

Засебну групу портрета преминулих донатора чине ликови дародаваца на везеним тканинама, као што је можда покров за гроб принцезе Марије Мангуп из ризнице манастира Путне (Молдавија, 1477. год.) и покров војводе Симеона из манастира Сућевице (1609. год.).

Порекло посмртног портрета може се наћи на представама умрлог или његове душе у молитвеном положају, из римских катакомби. У VI веку и надаље, портрети умрлих се сликају у ставу оранта. Најстарији посмртни портрет донатора, представљеног с лица и с прекрштеним рукама на грудима, потиче изгледа са краја VIII и почетка IX века из катакомби у Риму.

Испитивањем византијских посмртних портрета донатора од XIV до XVI века уочавају се четири основна елемента: фронтални став, руке прекрштене на грудима, раскошна одећа и веће размере портрета у поређењу с другим портретима. Фронтални положај донатора на портрету је, изгледа, старохришћанског порекла. Прекрштање руку мртвих на грудима помиње се у изворима, а често се и представља као есхатолошки симбол на фрескама, епитафима, реликвијарима. Трећи елеменат, богато украшена одећа, карактеристична је за све сликане донаторе, иако византијски извори показују традицију ношења црнине у жалости. Веће размере портрета умрлих донатора нису само покушај уметника да истакне и разликује умрлог већ и нека врста његовог посвећења у складу са хришћанском филозофијом.

На основу изучавања ових посмртних портрета може се закључити да они имају посебне особине у којима се крије есхатолошки симболизам, који тек треба у потпуности изучити и разјаснити.



Цр̄теж 1. Рас̄поред нимбова у живо̄пису Бо̄городичине цркве у С̄туденици: 1. за̄падни зид, 2. северни зид, 3. ол̄тарски ūрос̄тор



Цр̄теж 2. Рас̄поред нимбова у сцени Рас̄пећа Хрис̄товоī, Боīородичина црква у С̄туденици

Композициона улога нимба у живопису средњовековне Србије

Владимир Мако

UDK 75.052.033.2.011(497.11)=248.21

Halos as indications of spiritual light in the complex system of Serbian medieval fresco painting enjoyed, inter alia, a compositional role stressing such basic concepts as the static or dynamic quality of the painting.

Досадашња истраживања поступака размеравања и пропорционисања у српском средњовековном сликарству указала су на њихову поглавиту условљеност применом нимба.[1] Међутим, у радовима који се баве византијском и српском средњовековном уметношћу скоро да се и не спомиње проблем везан за композициону улогу положаја и броја нимбова како у целини живописа у унутрашњости храма тако и у појединачним сценама. Отварање овога питања је тим значајније ако се има у виду чињеница да није увек у свим представама истог догађаја примењен исти број нимбова, нити да су увек насликани свим ликовима истог духовног ранга у једној сцени. Ове разлике јасно указују на постојање још неке битне улоге нимба у слици сем основног да представља духовну светлост.[2]

Може се слободно претпоставити да је значење нимбова као једне од многих представа небеске и духовне светлости у средњовековном сликарству у блиској вези и са општим системом њиховог распореда у цркви, као и композиционом улогом у појединачним сценама. У том смислу се проблем њиховог распоређивања у унутрашњости храма може пре свега симболички упоредити са односом који између себе успостављају светлост уведена у простор цркве и значење појединих делова тога простора.[3]

У унутрашњости српских средњовековних цркава се уочавају два основна поступка размештања нимбова као светлосних акцената, те тиме и носилаца одређених значења и композиционих вредности. Први је непосредно усмерен ка истицању целине појединих зона живописа, при чему се равномерним, линијским постављањем нимбова најчешће континуирано, без значајнијих прекида образује снажни светлосни ток. У највишим зонама овај ток је по правилу комбинован и са светлошћу која продире кроз густо постављене прозорске отворе. Насупрот овоме, други поступак произлази из сабирања појединачно решених сцена на нивоу једне зоне, при чему се нимбови као светлосни акценти постављају у снажније целине или дисперзивно распростиру по целокупној површини. Ови поступци се као правило понављају приликом израде живописа у тачно утврђеним зонама и деловима унутрашњег простора цркве и скоро никада се не мешају.

Поступци распоређивања нимбова на нивоу целокупног унутрашњег простора цркве у најстаријем српском средњовековном живопису указују на превасходну примену симетричних и уравнотежених схема.

У најранијем зидном сликарству Богородичине цркве у Студеници, на општем нивоу распореда живописа, уочљиво је правило по којем су у најнижој и највероватније највишој зони нимбови распоређени у непрекинутим низовима чинећи на тај начин појасеве равномерно постављених светлосних тачака.[4] Претпоставимо ли да су се у тамбуру куполе између прозорских отвора налазиле фигуре пророка, а у средишту куполе Христос Пантократор, овакав распоред је заједно са нимбовима у пандантифима својом равномерношћу, симетријом и непокретношћу подржавао симболику највиших и тиме духовно најсветлијих небеских сфера.[5] Насупрот томе, иако постављени по истоветном композиционом принципу, нимбови у најнижој зони чине светлосни ток који има усмеравајућу улогу (цртеж 1), као што и житија светих треба да усмеравају поступке верника у правцу богоугодног живљења. Распростирући се по зидним површинама равномерно овај низ светлосних тачака води поглед до површине апсиде у којој редови нимбова правилно распоређени у више зона иду у висину ка полукалоти где нимбови Богородице, Христа и анђела доминирају као светлосни акценти. Равномерност распореда и број нимбова у апсиди идејно су усклађени са другим елементима, нарочито са првобитном златном позадином, чиме је појачана симболика овог дела простора коју је још С. Радојчић по изворима протумачио као *камен божански изваjан у злаӣу*.[6]

Површина западног зида једина је на којој није спроведен континуирани низ нимбова из најниже зоне, што представља јединствен случај у српском средњовековном сликарству. Тиме је супротстављеност значења апсиде и западног зида у симболичкој целини храма појачана, а представи Распећа Христовог дат изузетан значај.[7] Примена схеме распореда нимбова у систему концентричних

1 О овоме уп. В. Мако, *Уӣицај ӣроӣорција и унуӣрашње архиӣекӣуре на живоӣис у срӣским средњовековним црквама*, Докторска дисертација, Београд 1993, 115 sq.

2 О основном значењу нимба, уп. *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie,* Tome XII, Première partie, Paris 1935, 1272 sq.

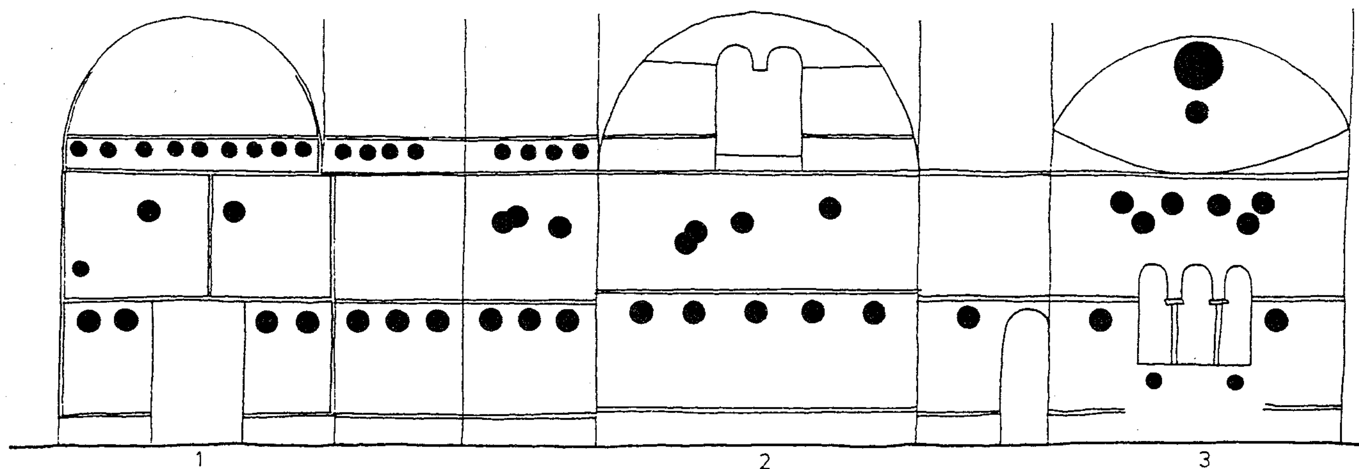
3 Ово питање је већ разматрано у неким радовима, уп. V. Korać, *La Lumière dans l'architecture byzantine tardive, en tant qu'expression des conceptions hésychastes,* L'Art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle, Belgrade 1987, 125–131; H. Faensen, *Lichtsymbolik in der mittelalterlichen Architektur mit Beispielen aus Georgien*, Cahiers Archéologiques 33, 1985, 87–97; С. Радојчић, *Злаӣо у срӣској умеӣносӣи XIII века,* Одабрани чланци и студије, Нови Сад 1982, 206 sq; М. Чанак-Медић, *Свеӣло на ариљским зидним сликама*, Зограф 19, Београд 1988, 13, 14.

4 С обзиром на то да је живопис у највишим зонама, куполи и тамбуру, уништен, у анализи је на основу упоређења са каснијим споменицима претпостављен распоред нимбова и ефекта који из тога произлази.

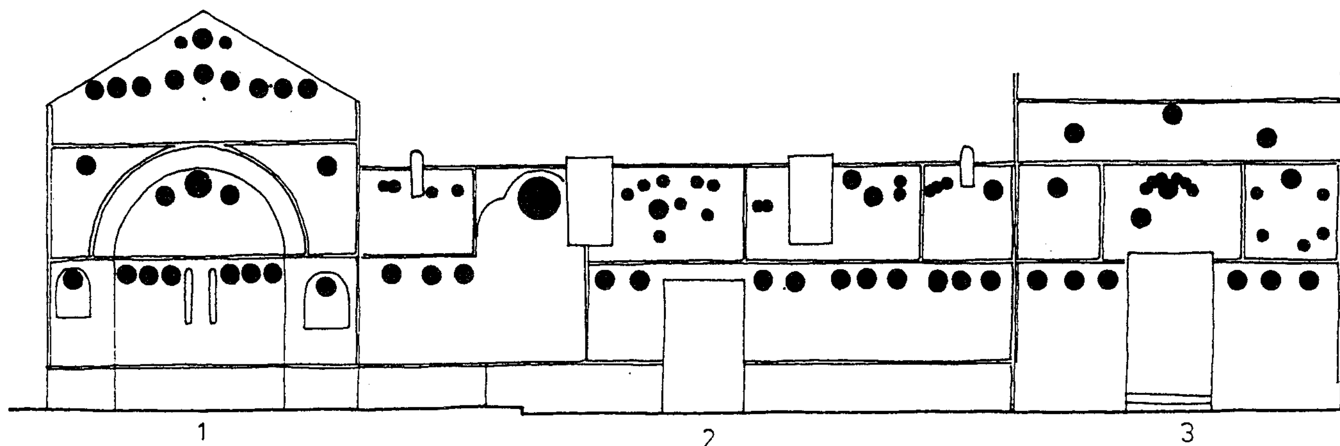
5 О овој симболици, уп. P. Michelis, *Esthétique de l'Art Byzantin*, Paris 1959, 144; H. Torp, *The Integrating System of Proportion in Byzantine Art,* 1984, 112; М. Чанак-Медић, *нав. дело*, 13, 14; C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312–1453*, New Yersey 1972, 200.

6 С. Радојчић, *нав. дело*, 208; уопште о симболици златног позађа, уп: А. Стојаковић, *Свеӣлосӣ у моравском сликарсӣву*. Зборник радова О кнезу Лазару, Београд 1975, 291, 292; Г. Аверинцев, *Золото в системе символов ранневизантийской культуры*, Византия, Южные Славяне и древная Русь, Москва 1973, 46 sq; В. Бичков, *Визанӣијска есӣеӣика,* Београд 1991, 119.

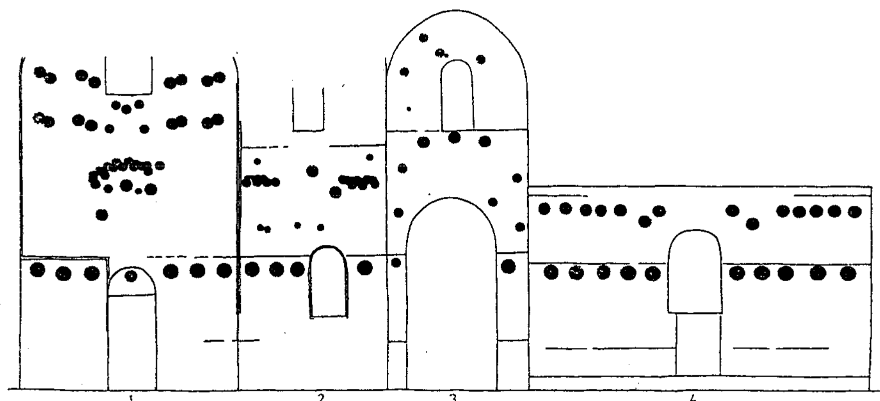
7 С. Радојчић, *нав. дело*, 208.



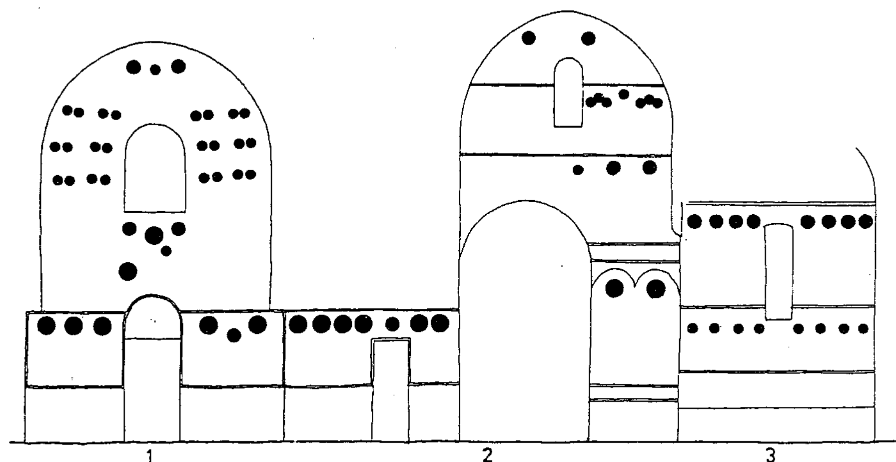
Цр̄теж 3. Рас̄поред нимбова у живо̄пису цркве Св. Пан̄телејмона у Нерезима: 1. за̄падни зид, 2. северни зид, 3. ол̄тарски ̄прос̄тор



Цр̄теж 4. Рас̄поред нимбова у живо̄пису цркве Св. Ђорђа у Курбинову: 1. ол̄тарски ̄прос̄тор, 2. јужни зид, 3. за̄падни зид



Цр̄теж 5. Рас̄поред нимбова у живо̄пису Жиче: 1. за̄падни зид, 2. северни зид, 3. ол̄тарски ̄прос̄тор



Цр̄теж 6. Рас̄поред нимбова у живо̄пису Со̄поћана: 1. за̄падни зид, 2. северни зид за̄падног̄ ̄травеја, 3. северни зид ̄по̄ткуполног̄ ̄прос̄тора, 4. ол̄тарски ̄прос̄тор

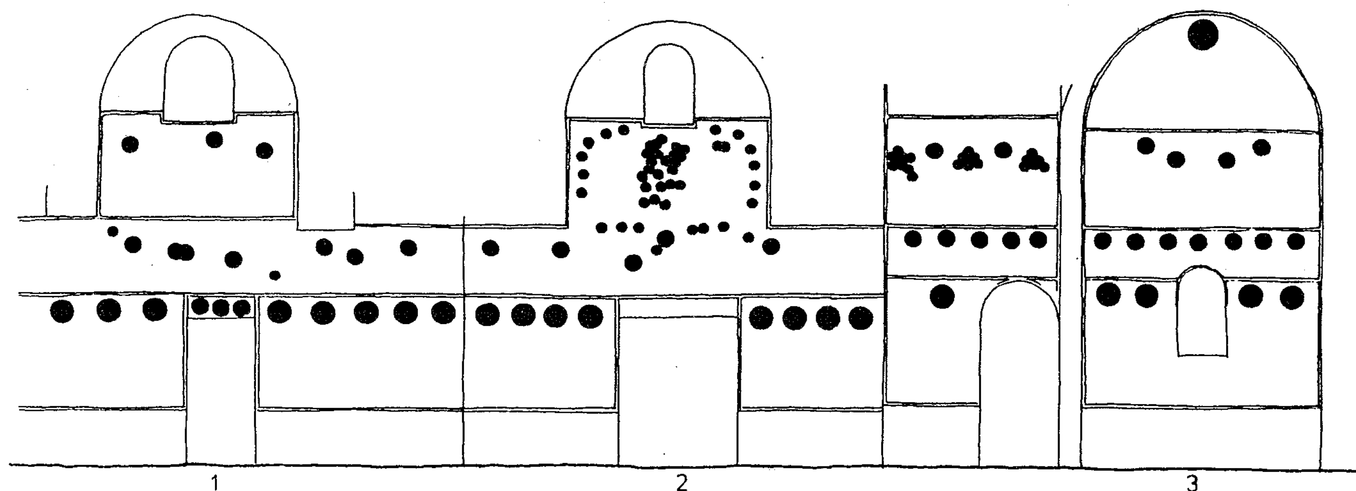
квадрата, чиме се наглашава средиште сцене Распећа, још појачава разлике према решењима у апсиди (цртеж 2).

У оквиру живописа који се налази између највише и најниже зоне нимбови су распоређени тако да на нивоу целокупног простора стварају мање или више издвојене светлосне групе,[8] прилично затворене у оквире својих сцена.

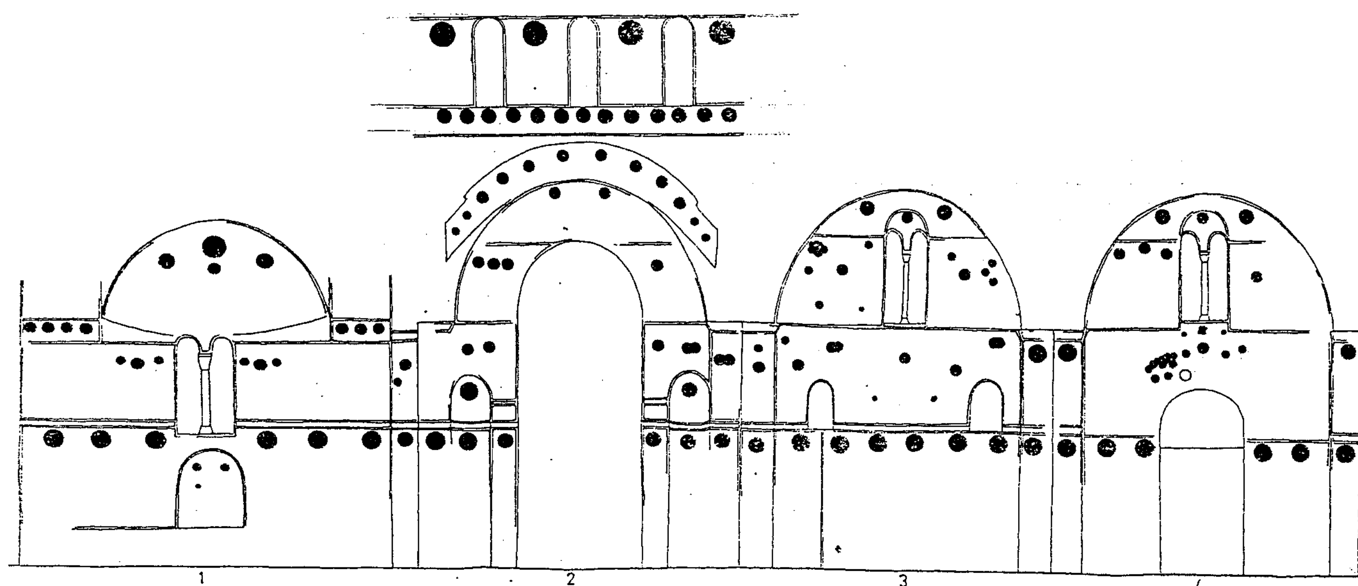
Концепција распоређивања нимбова, те њихова композициона улога на нивоу целокупног унутрашњег простора Богородичине цркве у Студеници очигледно вуче своје корене из византијске уметности. На примерима цркава у Нерезима и Курбинову уочава се примена система по којем су нимбови у најнижој зони распоређени у континуиране траке по свим зидним површинама, док се у средњим зонама углавном образују мање концентрисане групе (цртеж 3 и 4). На жалост, живопис у највишим зонама није сачуван па се и у овим случајевима само упоређењем са каснијим споменицима могу претпоставити одређена решења у начину распоређивања нимбова.

У живопису насталом после оног у Богородичиној цркви у Студеници поступци распоређивања и композициона улога нимбова на нивоу целокупног унутрашњег простора пратиће првобитно дата решења (цртеж 5). Међутим, као општа појава после сопоћанског сликарства може се сматрати повећање броја нимбова, како њихове густине у континуираним низовима тако и у средишњим зонама (цртеж 6). Посебно се у сликарству радионице Михаила и Евтихија уочава ова појава као последица повећања броја зона, нарочито у олтарском простору, чиме се појачава и ефекат *освеш̄љенос̄ши* ових површина (цртеж 7, 8, 9, 10, 11). Занимљиво је при томе истаћи да су нимбови у сценама Причешћа апостола насликани само око Христове и глава анђела, чиме је снажније наглашен вертикални правац светлосног тока.

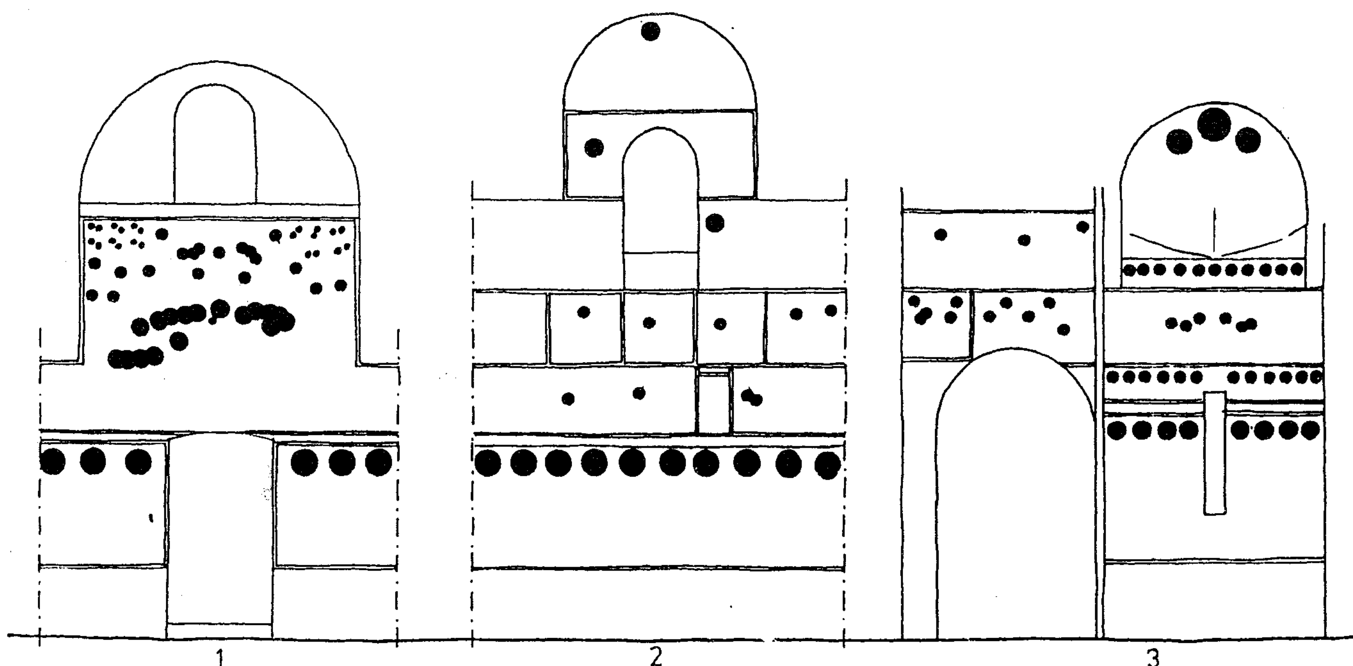
8 О другим композиционим улогама светлости уп. А. Стојаковић, *нав. дело*, 292 sq.



Цр̄теж 7. Рас̄поред нимбова у живо̄пису Бо̄городице Перивле̄пте у Охриду: 1. јужни зид, 2. за̄падни зид, 3. северни зид ол̄тарско̄г̄ ̄прос̄тора и а̄псида

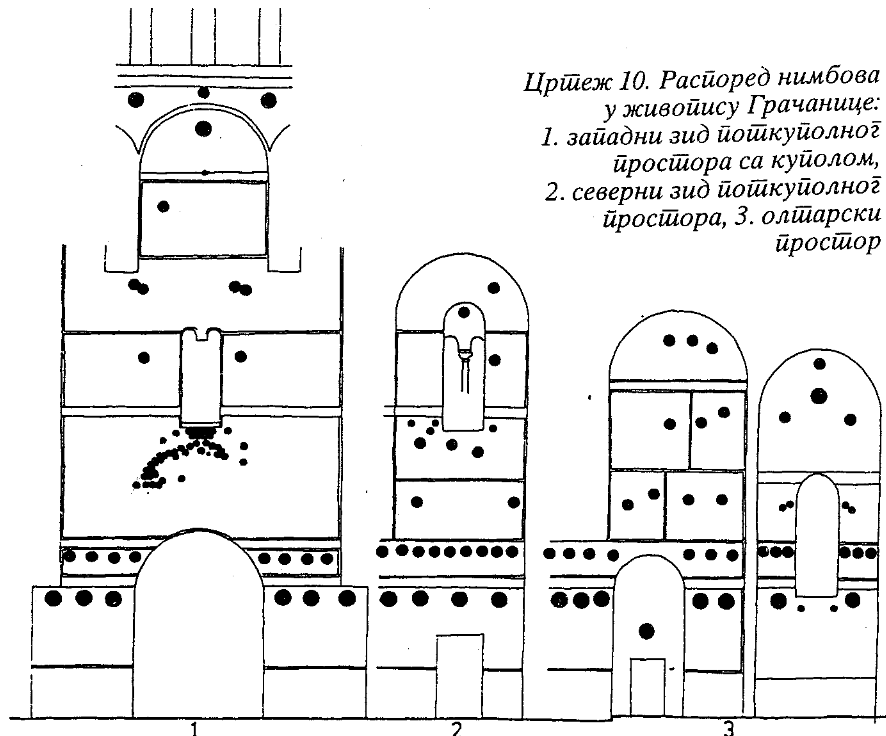


Цр̄теж 8. Рас̄поред нимбова у живо̄пису Краљеве цркве у С̄туденици: 1. ол̄тарски ̄прос̄тор, 2. ис̄точни зид са кӯполним делом, 3. јужни зид, 4. за̄падни зид

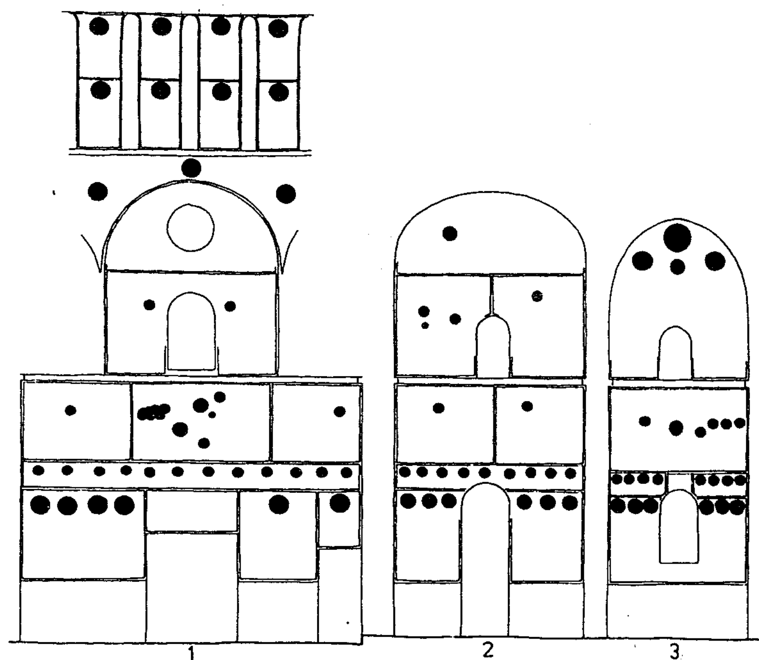


Цр̄теж 9. Рас̄поред нимбова у живо̄пису цркве Св. Ђорђа у С̄таром На̄горичину: 1. за̄падни зид, 2. северни зид, 3. ол̄тарски ̄прос̄тор

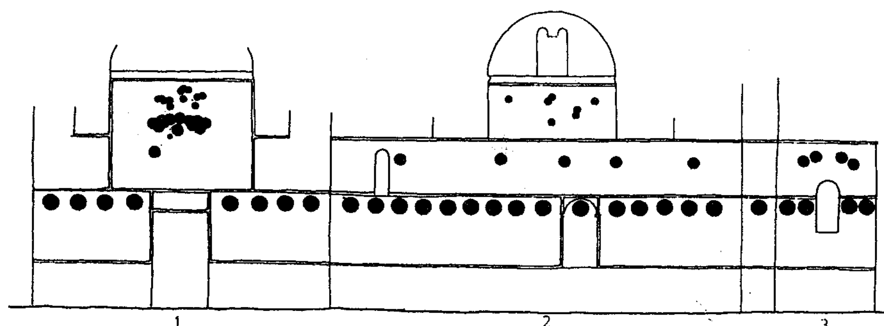
Оваква концепција распореда нимбова очигледно је преузета из старијег византијског сликарства, с обзиром на то да на њу наилазимо и у Нерезима. По престанку деловања Михаила и Евтихија, у овим сценама ће поново бити успостављен хоризонтални светлосни ток, о чему већ сведоче примери из пећке Св. Богородице и Св. Димитрија. Но, без обзира на ове промене, и даље је уочљива тежња ка успостављању хармоничног и равномерног распореда нимбова у оквиру целине зидних површина, а не само по појединачним зонама. Овај принцип се спроводи и у сликаним целинама које садрже највећи број појединачних сцена, као у Старом Нагоричину или Грачаници. Повећање броја нимбова и њихово равномерно распоређивање на зидним површинама остаће као решење у српском средњевековном сликарству до краја његовог трајања (цртеж 12, 13, 14).



Цртеж 10. Распоред нимбова у живопису Грачанице: 1. западни зид поткуполног простора са куполом, 2. северни зид поткуполног простора, 3. олтарски простор



Цртеж 13. Распоред нимбова у живопису Раванице: 1. западни зид поткуполног простора са куполом, 2. северна конха, 3. олтарски простор

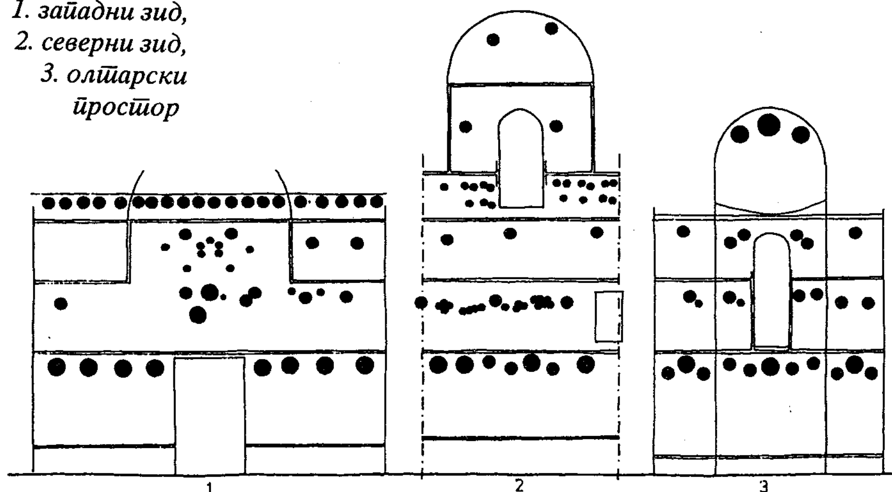


Цртеж 11. Распоред нимбова у живопису цркве Св. Николе у Бањанима: 1. западни зид, 2. северни зид, 3. олтарски простор

Упоредо са системом равномерног и најчешће статичног начина распоређивања нимбова на нивоу целокупног унутрашњег простора и у појединачним сценама, пре свега у српском средњовековном сликарству пре Сопоћана, уочљива је превласт ове концепције. Већ је раније наглашено да је у сцени Распећа у Богородичиној цркви у Студеници при распоређивању нимбова примењена статична и симетрична схема концентричних квадрата (цртеж 2). И у другим сценама са истом представом у сликарству после студеничког приметна је употреба упадљиво симетричне и статичне концепције, сада засноване на нешто другачијем распореду бочних нимбова. Тако је у јужној певници и јужној капели у Жичи у представама Распећа Христовог примењена скоро истоветна схема њиховог распореда. Иако по броју нимбова лева и десна страна нису исте, кружнице су постављене на такав начин да њихове тангенте које се могу повући из средишта Христовог нимба граде једнаке углове (цртеж 14, 15). Тиме је у визуелном погледу створена равнотежа међу странама и суштински постигнута симетричност композиције.

Прихвати ли се у неким радовима већ доказивана теза да у сценама Успења Богородице у Богородичиној цркви у Студеници и Жичи новији слој прати првобитну композициону схему, јасно је видљиво да и у најранијим представама овога догађаја распоред нимбова подражава општу концепцију грађења статичне и симетричне слике (цртеж 16, 17).[9] Као што је то случај и у византијским примерима из охридске Св. Софије и Курбинова (цртеж 18, 19), и у овим представама Успења Богородице распоред светлосних акцената помаже усмеравању пажње ка средишту слике, тј. фигури Христа.

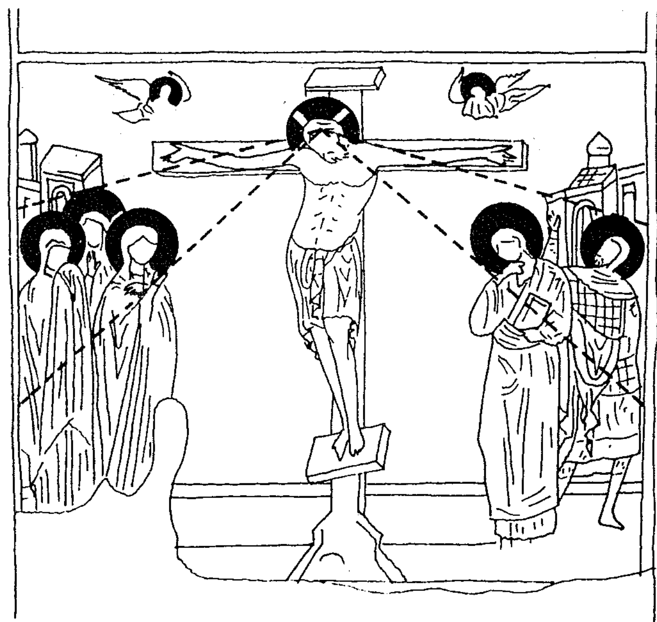
Број представа у којима концепција распореда нимбова подржава симетрију и статичност композиције у српском средњовековном сликарству је велики и највероватније одражава најшире схватање о реду и хармонији које је нашло своје место и у ликовној уметности.[10] Међутим, упоредо са овим, од сликарства Сопоћана надаље, могуће је пратити појаву и развој нарочитог ефекта светлосне динамизације створеног распоредом нимбова, који се није одразио само на композициона својства појединачне сцене већ и на својства живописа на нивоу целокупног унутрашњег простора. Појава нимбова и њиховог распореда као једног од елемената којима се уноси осећај покренутости у композицију слике најуочљивија је у сценама Успења Богородице, које се после сликарства Богородичине цркве у Студеници у живопису средњовеко-



Цртеж 12. Распоред нимбова у живопису Марковог манастира: 1. западни зид, 2. северни зид, 3. олтарски простор

9 У разматрање су уврштене и сцене које су у XVI веку пресликане, с обзиром на чврсто засноване претпоставке да је при томе праћена схема старијег сликарства, уп. Г. Бабић – В. Кораћ – С. Ћирковић, *Студеница*, Београд 1986, 162, 163; В. Мако, *нав. дело*, 118 sq.

10 О овој теми шире у: В. Мако, *нав. дело*, 13 sq.



Цртеж 14. Распоред нимбова у сцени Распећа Христовог у јужној певници у Жичи



Цртеж 15. Распоред нимбова у сцени Распећа Христовог у јужној капели у Жичи



Цртеж 16. Распоред нимбова у сцени Успења Богородице у Богородичиној цркви у Студеници

вне Србије смештају на западном зиду. Супротност између појачане динамичности ових сцена и изразите статичности у равномерном размештају нимбова у олтарском простору, још снажније потцртава различита симболичка значења ових супротних делова цркве. Тиме тема смрти, али и наде у ускрснуће добија још већу изражајну снагу.

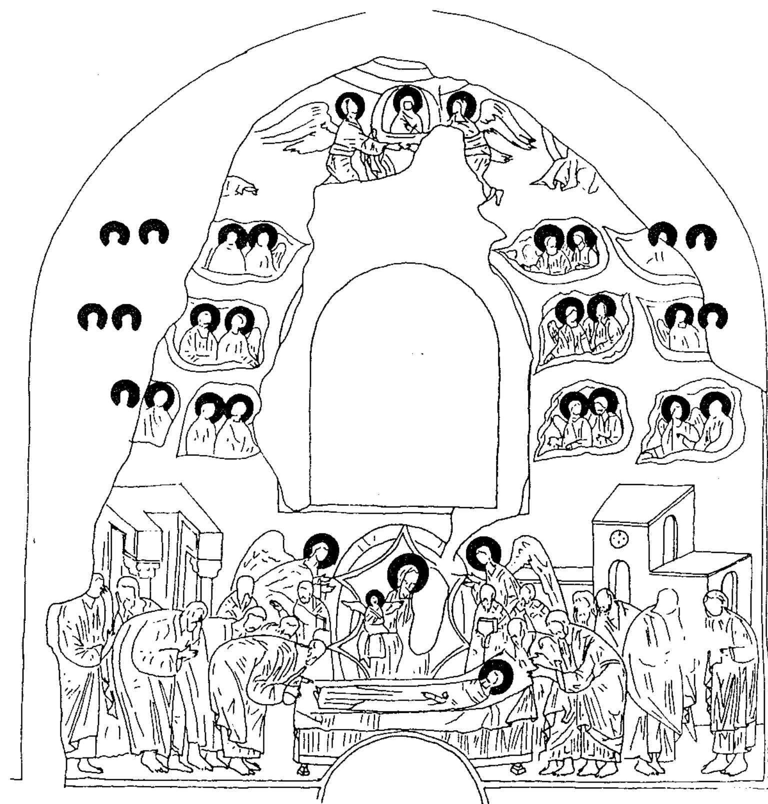
У односу на старије концепције размештања, композиционе улоге и броја нимбова у сценама Успења Богородице, при чему су сви елементи били подређени идеји непокренутости, у сопоћанској представи наилазимо на успостављање вертикалног динамичног правца. Основу овако оствареног утиска већ је анализирао С. Радојчић обраћајући при томе пажњу само на однос између положаја фигура Христа у неким сценама у наосу и прозорских отвора из којих као да се ове фигуре спуштају.[11] При томе није сагледана и значајна улога положаја нимбова у овим сценама у остваривању целовитог ефекта светлосне динамике.

У сцени Успења је успостављена ближа веза између представа небеског и земаљског света одређеним

11 С. Радојчић, *нав. дело*, 206.



Цртеж 18. Распоред нимбова у сцени Успења Богородице у цркви Св. Софије у Охриду



Цртеж 17. Распоред нимбова у сцени Успења Богородице у Жичи

односом између нимбова и то пре свега утиском њиховог континуираног спуштања као светлосног тока из више у нижу сферу. Ако ову композициону схему сведемо на основне линије, лакше ћемо сагледати идеју која стоји иза овог динамичног ефекта (цртеж 20). У часу смрти Богородице небеска светлост се у левкастом млазу спушта на одар, прихвата њену душу и увлачи је у себе, при чему остали ликови у слици немају учешћа у овој светлости. Према томе је и сва пажња усмерена на однос између Богородице и небеског света.[12]

Другачији композициони ефекат је остварен у сцени Силаска у Ад. Тиме што околни нимбови не затварају Христову фигуру ни са једне стране, истиче се њено непосредно вертикално кретање из прозорског отвора, при чему се у остварену светлосну осовину бочним упливом укључује светлост осталих нимбова (цртеж 21). На тај начин је остварен обрнути распоред светлосних тачака у поређењу са сценом Успења.

Ефекат покренутости небеске светлости у сценама Успења Богородице нарочито је наглашен у сликарству радионице Михаила и Евтихија. Већ од охридске Перивлепте може се пратити појава и развој решења у поступку распоређивања нимбова којим су се непосредније повезивале представе небеске и земаљске сфере. Начин на који су ови сликари приступили решавању проблема донекле се ослонио на сопоћанско искуство, али указује и на постојање одређених новина. Оне су највероватније последица решавања проблема везаног за композиционо усаглашавање представе Успења као самосталне и ка средишту усмерене сцене и траке са континуирано постављеним сценама чији је она нераздлучиви део постала у иконографском смислу.

У самом начину на који су распоређени нимбови у представи Успења Богородице у охридској Перивлепти може се уочити покушај решавања сукоба вертикалног и хоризонталног правца кретања који нису до краја усаглашени и постављени у композиционо најјаснију целину (цртеж 22). При томе и распоред нимбова као важног елемента присуства духовне светлости у сцени игра значајну улогу. Слично сопоћанском решењу, и овде се из прозорског отвора спушта већа група нимбова коју сада прихвата неколико хоризонтално распоређених светлосних кругова са леве и десне стране Христа. Позиција мањих нимбова апостола у облацима, својим симетрич-



Цртеж 19. Распоред нимбова у сцени Успења Богородице у цркви Св. Ђорђа у Курбинову

ним положајем у композиционом смислу извесно представљају остатак ранијих схватања о потреби статичног учвршћења слике.

У целини посматрано, сликари су осетили потребу да нарочито у левом делу композиције са неколико нимбова прихвате снажну светлосну вертикалу и тиме покушају да са те стране обухвате средиште слике да би се, у овом случају мање успешно, остварила сугестија кретања удесно. Иако овакву концепцију у веома сажетом виду можемо наслутити у арилском Успењу (цртеж 23), тек у Перивлепти она добија своје композиционо оправдање.

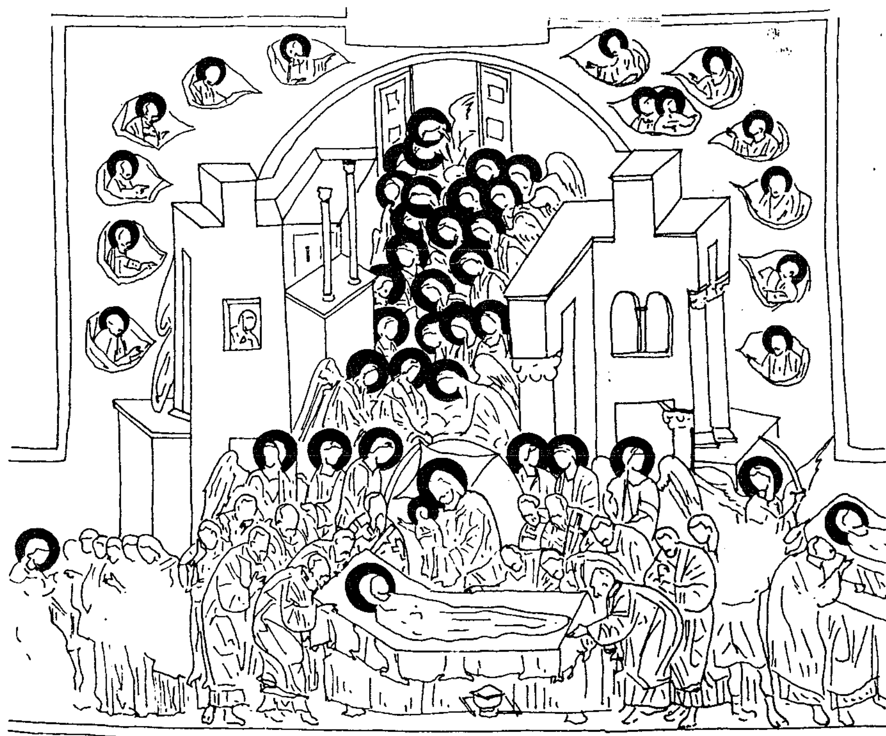
Идеју да се распоредом нимбова анђела, који спуштајући се из прозорског отвора обухватају средиште сцене са леве стране, изазове код посматрача осећај кретања небеске светлости удесно, Михаило и Евтихије су у потпуности спровели у представи Успења Богородице у Кра-

12 Непосредни однос између одра на коме лежи мртва Богородица и небеске светлости наглашен је у црквеним текстовима, уп. S. Jean Damascène, *Homélies sur la Nativité et la Dormition*, Paris 1961, 154.



Цртеж 20. Распоред нимбова у сцени Успења Богородице у Сопоћанима

Цртеж 21. Распоред нимбова у сцени Силаска у Ад у Сопоћанима



Цртеж 22. Распоред нимбова у сцени Успења Богородице у Богородици Перивлепти у Охриду

љевој цркви у Студеници[13] (цртеж 24). Сажимањем сцене по висини остварена је континуирана веза између сада кратке вертикале и појачане криве линије са леве стране, која прелази у хоризонталу, чиме је небеска светлост ступила у земаљски свет узимајући непосредног учешћа у описаном догађају смрти и сахране Богородице. То више није светлост која само на тренутке додирује одар повлачећи се назад у небеску сферу, већ излив небеског сјаја који као да тежи да трајно остане на земљи.

На овај начин утврђена композициона улога нимбова и њиховог распореда до краја је развијена у сцени Успења Богородице у Грачаници, која је тиме идејно најближа студеничком примеру (цртеж 25). При томе је занимљиво истаћи да се у решењу датом у нагоричинском Успењу не спроводи до краја замисао остварена у Краљевој цркви, при чему се између ова два поступка могу повући одређене блиске композиционе везе (цртеж 26).

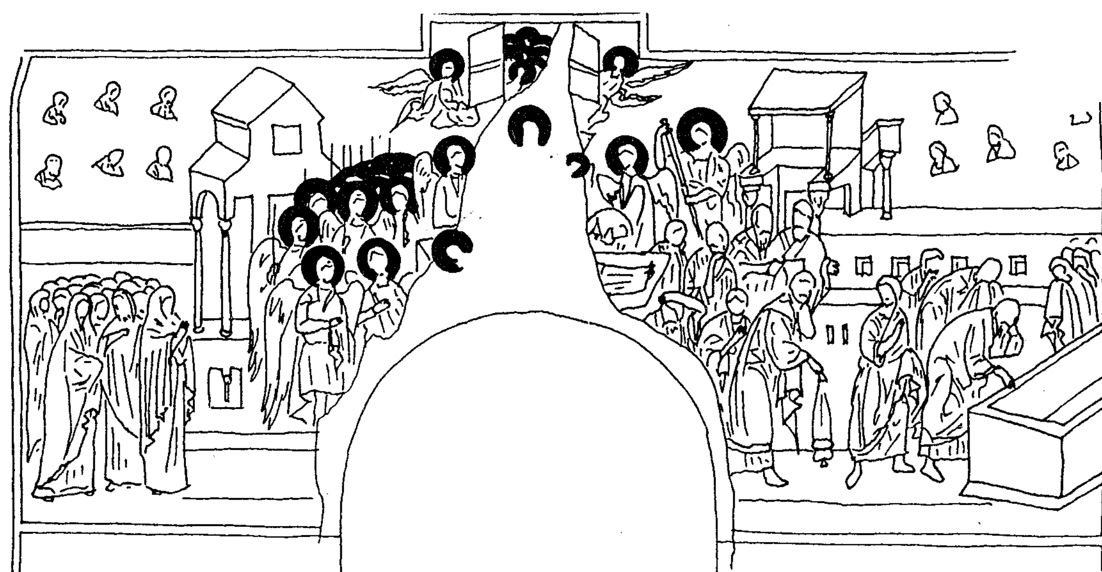
Насупрот наведеним примерима стоји сцена Успења Богородице у Св. Никити, која у поређењу са до тада развијеном светлосном динамиком у композицији, користи сопоћански концепт распореда нимбова у циљу појачаног наглашавања светлосне вертикале (цртеж 27).

Композиционе вредности које су преко броја и распореда нимбова у сценама Успења Богородице остварене у сликарству Михаила и Евтихија, у каснијем српском средњовековном живопису ће се само изузетно јавити. Ту пре свега треба истаћи решење примењено у цркви Св. Богородице у Пећи, које је постигнутом светлосном динамиком равноправно са примерима који су му непосредно претходили (цртеж 28). Ипак се у односу на ранија решења у овом случају могу истаћи битне разлике, поготово у концепцији распореда нимбова. Небеска светлост није више усмерена у хоризонтално кретање удесно, већ равноправно са обе стране одра стреми ка средишту слике. Тиме је постигнута двострука динамичка схема светлосног тока, једног небеског надоле и једног земаљског нагоре. На тај начин је поново успостављено снажно вертикално усмерење. Овакав концепт је брзо усвојен и његова употреба је видљива и у сценама Успења у Св. Димитрију у Пећи и Дечанима. Међутим, у многим дру-

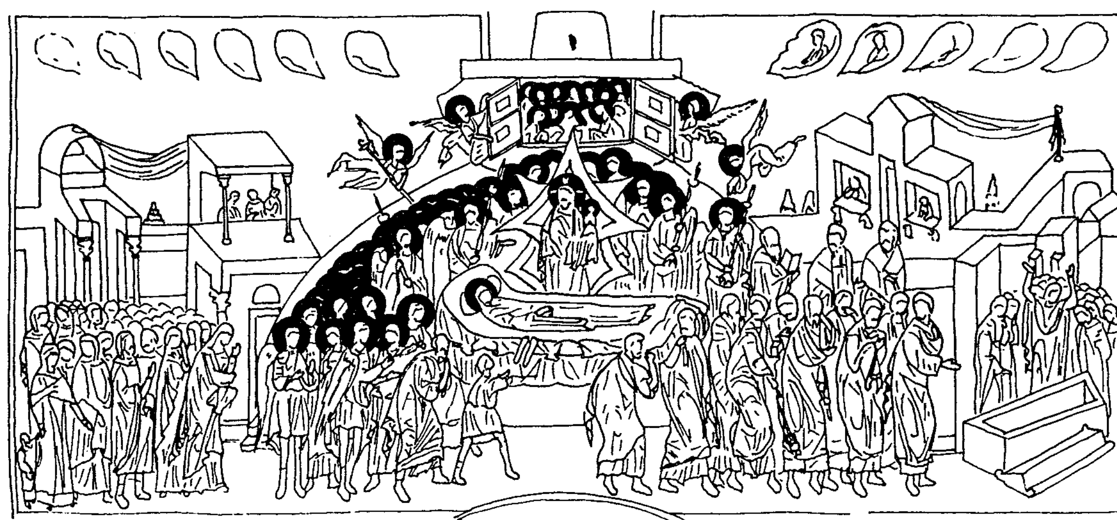
13 Овај ефекат је већ приметила Г. Бабић, уп. *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987, 162.



Цртеж 23. Распоред нимбова у сцени Успења Богородице у Ариљу



Цртеж 24. Распоред нимбова у сцени Успења Богородице у Краљевој цркви у Студеници



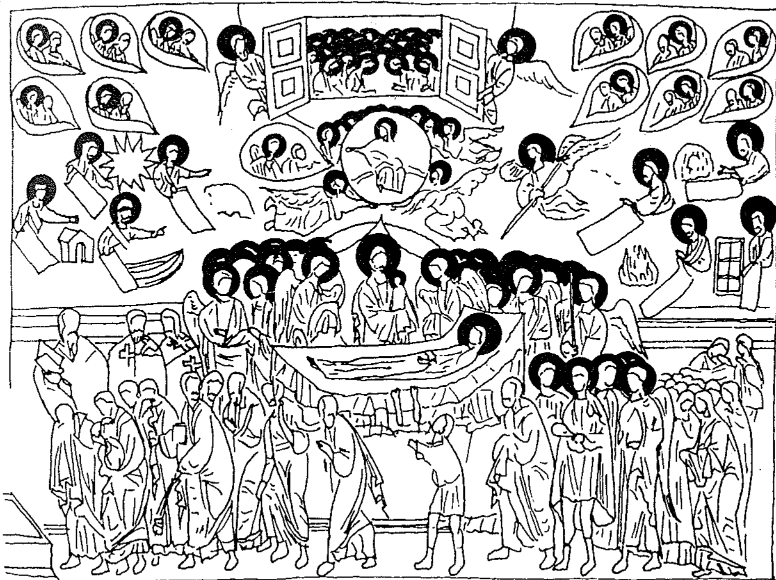
Цртеж 25. Распоред нимбова у сцени Успења Богородице у Грачаници

гим сценама Успења сликари очигледно нису више схватали суштину приступа којим се постизао ефекат светлосне динамике. Иако је нимбовима често појачана лева страна сцене, овакво решење се може тумачити као рутинско посезање за готовим обрасцем, без дубљег поимања његових вредности и могућности (цртеж 29).

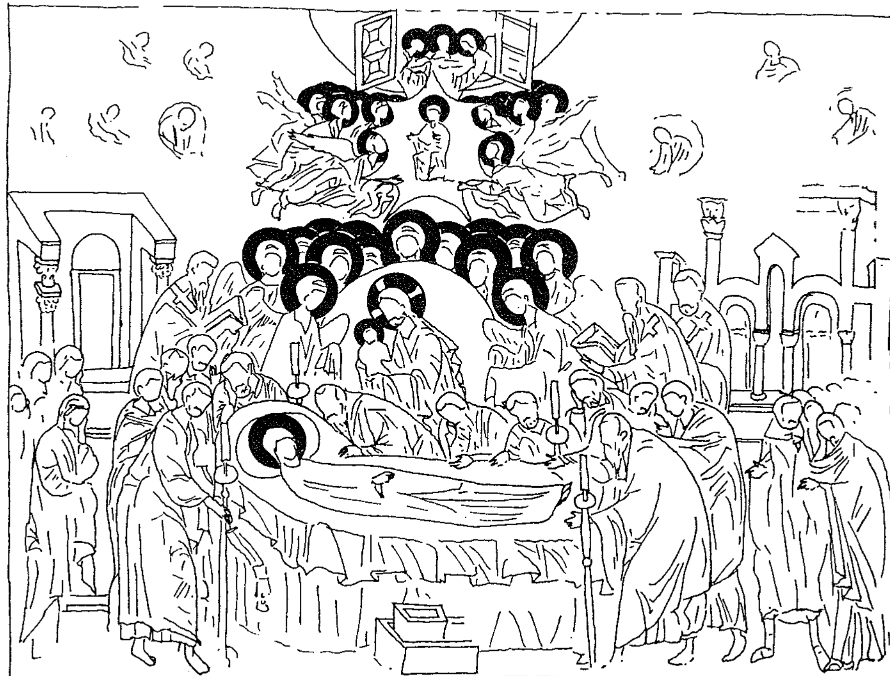
Композициона улога нимбова и њиховог размештаја као једног од елемената којим се може постићи ефекат покренутости у слици није у сликарству радионице Михаила и Евтихија примењивана само у представама Успења Богородице. Блискост начина којим се повезује распоред нимбова са положајем прозорских отвора у сликарству охридске Перивлепте са концепцијом примењеном у Сопоћанима видљива је и у сценама Молитве у Гетсиманском врту и особито у Оплакивању Христа (цртеж 30). При томе су у последњој сцени постигнути и изузетни ефекти светлосне динамике.

Док је фигура Христа у молитви постављена тако да се стиче утисак његовог обраћања светлости која долази из прозорског отвора, у сцени Оплакивања анђели се (па тиме и нимбови) спуштају из прозорских отвора на фигуре у доњем делу сцене, чиме је образован снажан светлосни ток. Ефекат је тим снажнији јер бочно постављени анђели у сцени нису насликани са нимбовима. Ова чињеница уједно говори о смишљеној примени концепције овако постављених светлосних акцената и одређеном коришћењу њихових композиционих могућности.

У сликарству охридске Перивлепте примењени су и други начини постизања светлосне динамике. Тако



Цр̄теж 26. Рас̄оред нимбова у сцени Ус̄ења Бо̄родице у цркви Св. Ђорђа у С̄таром На̄оричину



Цр̄теж 27. Рас̄оред нимбова у сцени Ус̄ења Бо̄родице у цркви Св. Никӣте у Бањанима



Цр̄теж 29. Рас̄оред нимбова у сцени Ус̄ења Бо̄городице у Раваници



Цр̄теж 28. Рас̄оред нимбова у сцени Ус̄ења Бо̄родице у цркви Св. Бо̄родице у Пећи

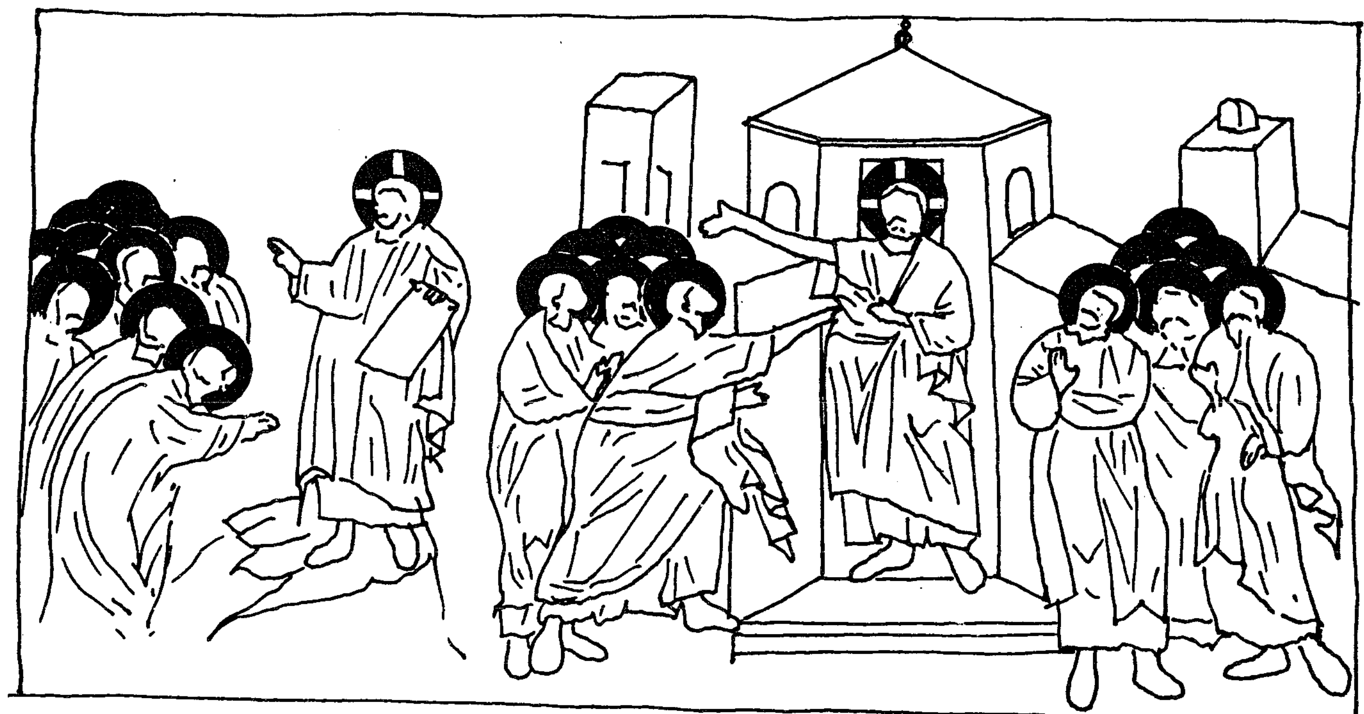
је сменом више група са појединачним нимбовима успешно остварен ритмични светлосни ток који, иако правилан, изазива сензацију супротну статичним концепцијама грађења слике (цртеж 31). Исто тако се и честом применом дијагонално постављених нимбова утицало на смањење крутости сцене (цртеж 32).

У појединим сценама каснијег сликарства радионице Михаила и Евтихија, као што је то случај у Оплакивању Христа у Грачаници (цртеж 33), стиче се утисак да поред улоге у остваривању ефекта светлосне динамике, распоред нимбова и идејно појачава везе између појединих елемената представе, као што су то у овом случају крст и одар. Сликајући календаре Милутинови мајстори су најчешће супротстављали композиционе вредности остварене равномерним низањем у одређеном ритму или дијагонално постављеним нимбовима. На тај начин је у нагоричинским и грачаничким сценама Празника примењен још један начин остваривања светлосне динамике у средњовековном српском сликарству (цртеж 34).

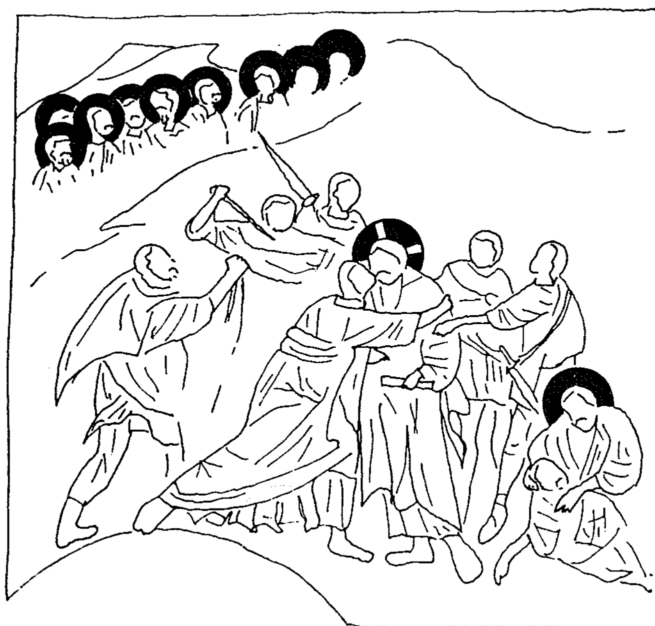
Из свега што је до сада изложено може се закључити да је нимбовима као представама духовне светлости у сложеном систему српског средњовековног живописа придавана, између осталог, и композициона улога наглашавања основних концепција статичности или динамичности слике. При томе је начин распоређивања нимбова често био последица тежње за постизањем одређених симболичких значења, која су допуњавала пр-



Цртеж 30. Распоред нимбова у сцени Оплакивања Христа у Богородици Перивлепти у Охриду



Цртеж 31. Распоред нимбова у сценама Христовог јављања после васкрсења у Богородици Перивлепти у Охриду



Цртеж 32. Распоред нимбова у сцени Издајства Јудиног у Богородици Перивлепти у Охриду

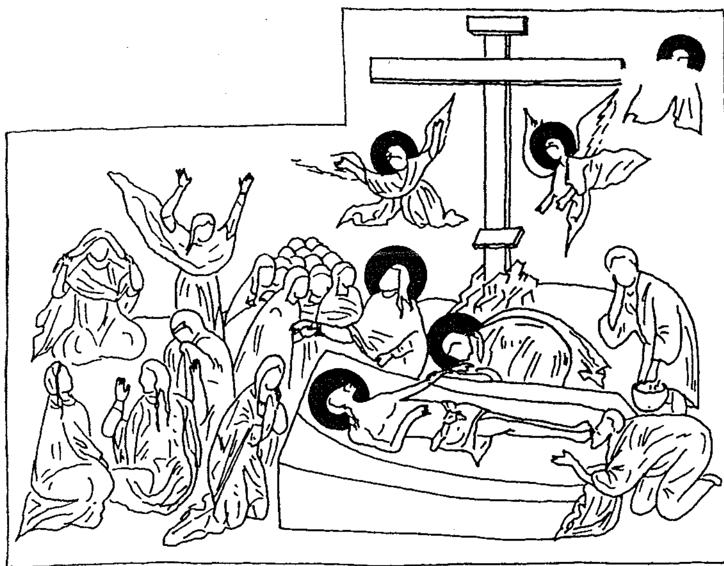
венствену поруку представе. Стиче се утисак да је у многим случајевима потреба за посебним истицањем духовне светлости у слици била примарна у распореду фигура иначе структурно везаних за нимбове.[14] Једино се на тај начин може објаснити појава да положај нимбова у појединим сценама образује правилну схему, а да су при томе фигуре доста слободно постављене. Сем тога, не треба изгубити из вида да нимбови иначе представљају важан елемент грађења примарне конструкције слике, те да је сваки њихов распоред нераскидиво везан за основну идејну концепцију представе.[15]

Целину нашег поимања композиционе улоге нимбова употпуњава склад између начина њиховог распоређивања и симболичког значења појединих делова унутрашњег простора цркве. Овај важни аспект употребе нимбова појачава структурну целовитост концепције источнохришћанског храма у идејном и визуелном смислу.

---

14 В. Мако, *нав. дело*, 143 sq.

15 *Исто*, 115 sq.



Цртеж 33. Распоред нимбова у сцени Оплакивања Христа у Грачаници



Цртеж 34. Распоред нимбова у Календару за дане VI, 20. до 21, у цркви Св. Ђорђа у Старом Нагоричину

Наравно, потребно је нагласити да се на овакав начин утврђена композициона својства нимба не могу пронаћи у свим примерима сликарства средњовековне Србије. Најчешће је његова улога задржана у оквирима уобичајене употребе. Међутим, са сигурношћу се може рећи да појава сложеније композиционе улоге нимба неоспорно указује на квалитет сликарства као и на ученост мајстора који се за њу определио.

Compositional Role of the Nimbus in Serbian Medieval Painting

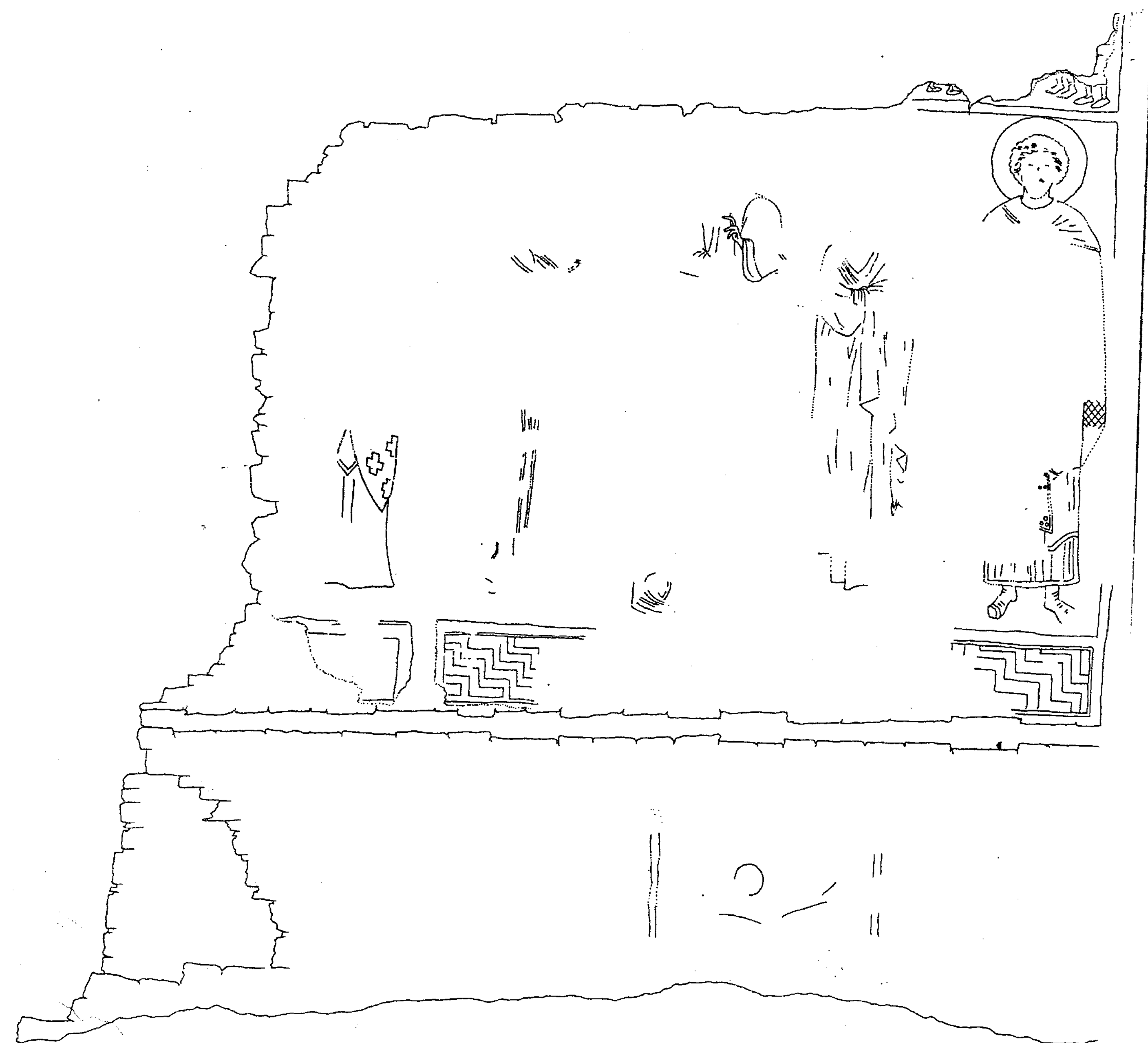
Vladimir Mako

Research into the procedures of dimension and proportion in Serbian medieval painting has drawn attention to their exceptional relation to the use of the nimbus. In studies, however, of Byzantine and Serbian medieval art the problem is hardly mentioned in connection with the compositional role of the position and number of aureoles, either within the whole fresco ensemble inside the church or in individual scenes. This question is even more important if one bears in mind the fact that not always the same number are used in all pictures of the same event or are halos always painted over all figures of the same spiritual rank in a single scene. These differences point to the existence of some other vital role of the nimbus in a picture apart from the basic one, that of indicating spiritual light.

Halos as indications of spiritual light in the complex system of Serbian medieval fresco painting were given, inter alia, a compositional role stressing such basic concepts as the static or dynamic quality of a painting. Here the manner in which the halos were arranged was often the result of a desire to achieve a certain symbolic significance, supplementing the basic message of the picture. One gains the impression that in numerous cases the need for special emphasis on spiritual light in the picture took priority in the arrangement of the figures, otherwise structually connected with aureoles. Only in this way can one explain the phenomenon that the position of the halos in certain scenes forms a regular pattern, and that the figures themselves are fairly freely placed. Furthermore, one should not forget that the aureoles also represent an important element in developing the primary construction of the picture, so that their arrangement is closely connected with the basic conception of the painting.

Our whole hypothesis concerning the compositional role of the nimbus is supported by the harmony between the way aureoles are arranged and the symbolic meaning of individual parts of the church interior. This important aspect of the use of the nimbus enhances the structural unity of conception of the Eastern Christian church in the ideological and visual sense.

Of course, one must emphasize that the compositional properties of the nimbus, as here concieved, cannot be found in all examples of Serbian medieval painting. Most often its role remains within the bounds of conventional use. It is certain, however, that the complex compositional role of the nimbus undoubtedly points to the quality of the painting and to the learnedness of the painters who were thus engaged.



Сл. 1. Цр̅теж фресака на северном зиду наоса

Драдњански манастирић св. Николе

II – живопис

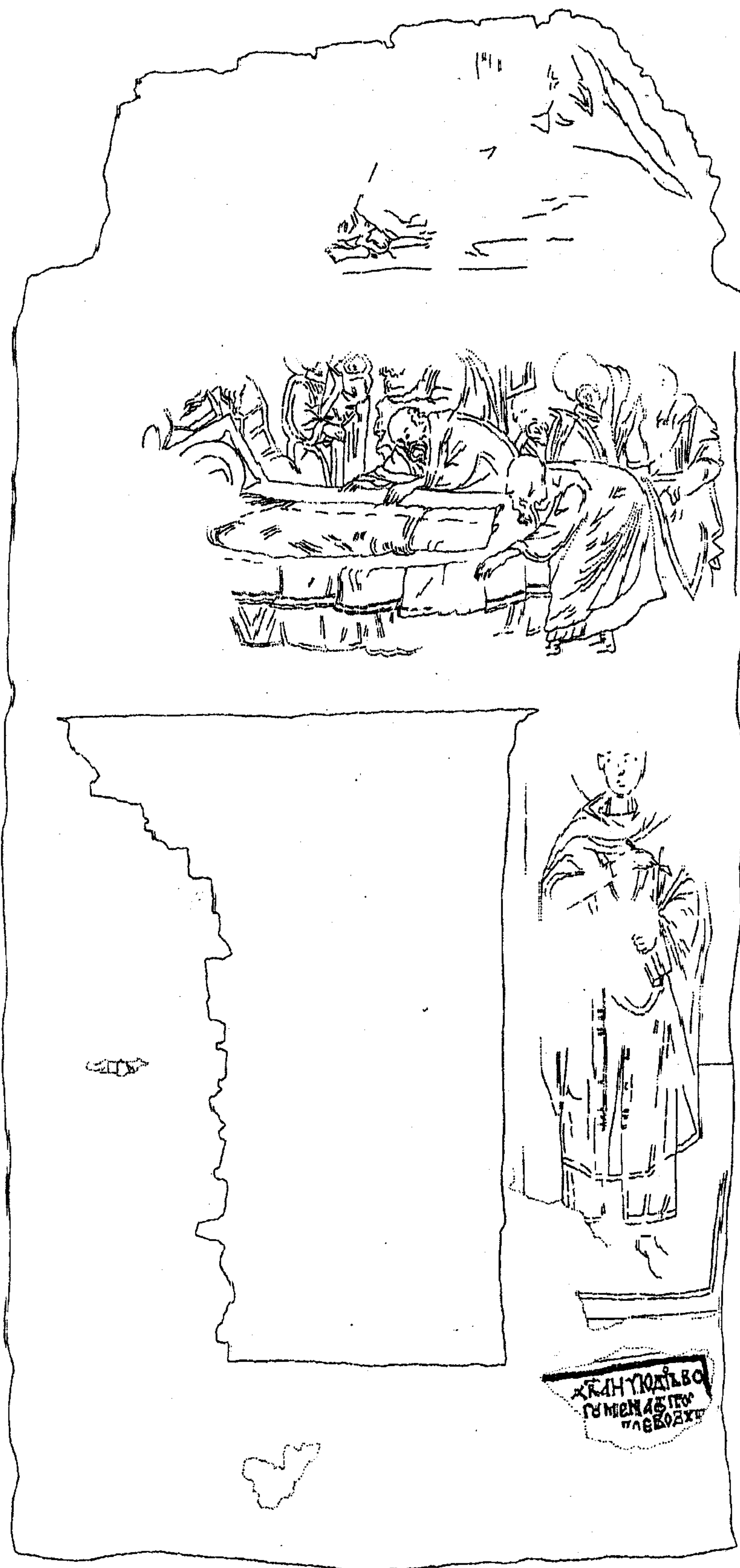
Милан Радујко

UDK 75.052.033.2(=861:497.17)"13"

The article deals with fresco painting in the church of St. Nicholas in a small monastery complex not far from the village of Dradnja, in Tikveš. The original ensemble has survived in fairly small fragments where one can distinguish several parts of the compulsory programme, the donor's composition and a rare rendering of the Prayer of St. John Chrysostom. As regards stylistic features, the frescoes in this church are related to later painting at Ljuboten and Mateič. Bearing this in mind, the author is inclined to date them to the "reign of Emperor Dušan", i. e. between 1346 and 1355.

Живопис у црквама и становима испосника – по правилу у границама уметности нижих домета и тешко доступан – представља најслабије истражено поглавље у историји средњовековног српског сликарства. И поред замашног броја познатих испосничких обитавалишта, још немамо ни приближну слику о обиму очуваног, а није било ни покушаја да се анахоретски живопис код Срба у средњем веку сагледа издвојено. Последњих деценија, истина, откривена је занимљива грађа, објављени су уломци украса у многим пећинским испосницама, у црквицама скитова и малих манастира, но сви су ти резултати остали изоловани, у најбољем случају изгубљени у широким оквирима општих приказа. Ни наша намера није да се упуштамо у општа питања уметности верских максималиста православља. Циљ нам је да низу познатих споменика додамо још један – живопис малог манастира св. Николе, Маркове цркве, подигнуте у пећини, данас крај села Драдња у Тиквешу. Опажене још 1924,[1] нешто више од пола столећа након тога пописане,[2] а недавно, истина у сасвим кратком приказу, први пут и коментарисане,[3] фреске драдњанског манастирића св. Николе заврећују целовиту студију и то не само због својих ликовних вредности. И по обиму очуваности и по избору и иконографији преостале тематике, оне представљају значајан прилог историји испосничког живописа у Србији XIV века. Посматране у светлу текућих стилских збивања, фреске Маркове цркве, на другој страни, пружају могућност да се са више опипљивости него што је то до сада било могућно прате токови оновременог стварања.

Маркова црква настала је – видели смо то у раду о историји и архитектури споменика[4] – средином 14. века. Манастир је имао једнобродну, засведену црквицу (3 x 1,5 x 3 м), сазидану над приземљем, односно над



Сл. 2. Цртеж фресака на западном зиду наоса

1 В. С. Радовановић, *Тиквеш и Рајец*, Српски етнографски зборник XXIX (Београд 1924), 441–442. Деценију касније помиње их Ђ. Бошковић, *Рад на проучавању и конзервисању средњовековних споменика*, Глас СКА XLII (Београд 1933), 241–242. Белешку о живопису у Марковој цркви сачинио је, према Радовановићу, В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повјесницу српског народа*, Београд 1950, 107.

2 К. Балабанов – А. Николовски, *Марковата пештерна црква – с. Драдња*, Споменици на културата на Македонија, Скопје 1980, 150–151.

3 И. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1994, 163. Ђорђевићев осврт на фреско-украс Маркове цркве представља најпотпунији приказ споменика.

Драдњански манастирић св. Николе

II – живопис

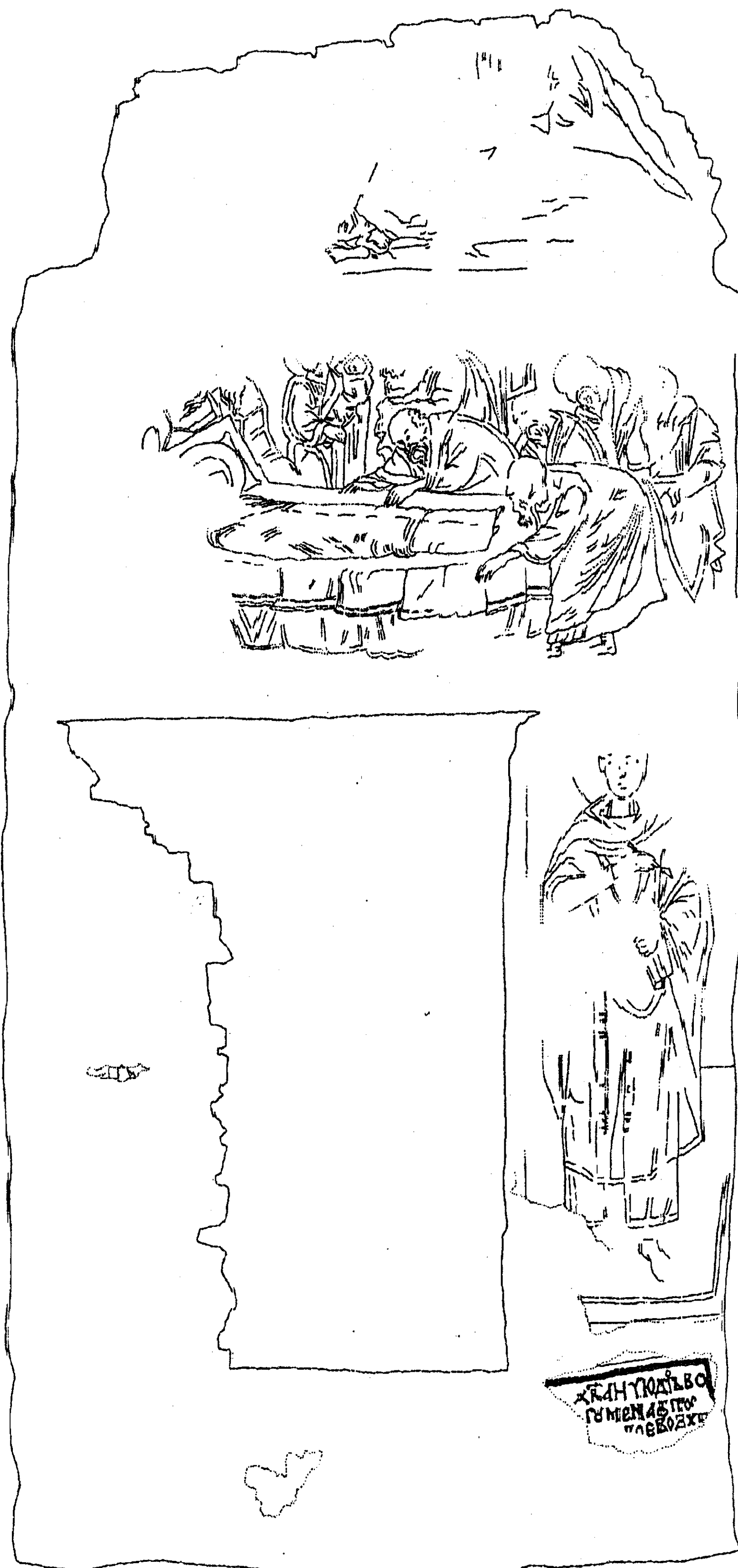
Милан Радујко

UDK 75.052.033.2(=861:497.17)"13"

The article deals with fresco painting in the church of St. Nicholas in a small monastery complex not far from the village of Dradnja, in Tikveš. The original ensemble has survived in fairly small fragments where one can distinguish several parts of the compulsory programme, the donor's composition and a rare rendering of the Prayer of St. John Chrysostom. As regards stylistic features, the frescoes in this church are related to later painting at Ljuboten and Mateič. Bearing this in mind, the author is inclined to date them to the "reign of Emperor Dušan", i. e. between 1346 and 1355.

Живопис у црквама и становима испосника – по правилу у границама уметности нижих домета и тешко доступан – представља најслабије истражено поглавље у историји средњовековног српског сликарства. И поред замашног броја познатих испосничких обиталишта, још немамо ни приближну слику о обиму очуваног, а није било ни покушаја да се анахоретски живопис код Срба у средњем веку сагледа издвојено. Последњих деценија, истина, откривена је занимљива грађа, објављени су уломци украса у многим пећинским испосницама, у црквицама скитова и малих манастира, но сви су ти резултати остали изоловани, у најбољем случају изгубљени у широким оквирима општих приказа. Ни наша намера није да се упуштамо у општа питања уметности верских максималиста православља. Циљ нам је да низу познатих споменика додамо још један – живопис малог манастира св. Николе, Маркове цркве, подигнуте у пећини, данас крај села Драдња у Тиквешу. Опажене још 1924,[1] нешто више од пола столећа након тога пописане,[2] а недавно, истина у сасвим кратком приказу, први пут и коментарисане,[3] фреске драдњанског манастирића св. Николе заврeђују целовиту студију и то не само због својих ликовних вредности. И по обиму очуваности и по избору и иконографији преостале тематике, оне представљају значајан прилог историји испосничког живописа у Србији XIV века. Посматране у светлу текућих стилских збивања, фреске Маркове цркве, на другој страни, пружају могућност да се са више опипљивости него што је то до сада било могућно прате токови оновременог стварања.

Маркова црква настала је – видели смо то у раду о историји и архитектури споменика[4] – средином 14. века. Манастир је имао једнобродну, засведену црквицу (3 x 1,5 x 3 м), сазидану над приземљем, односно над

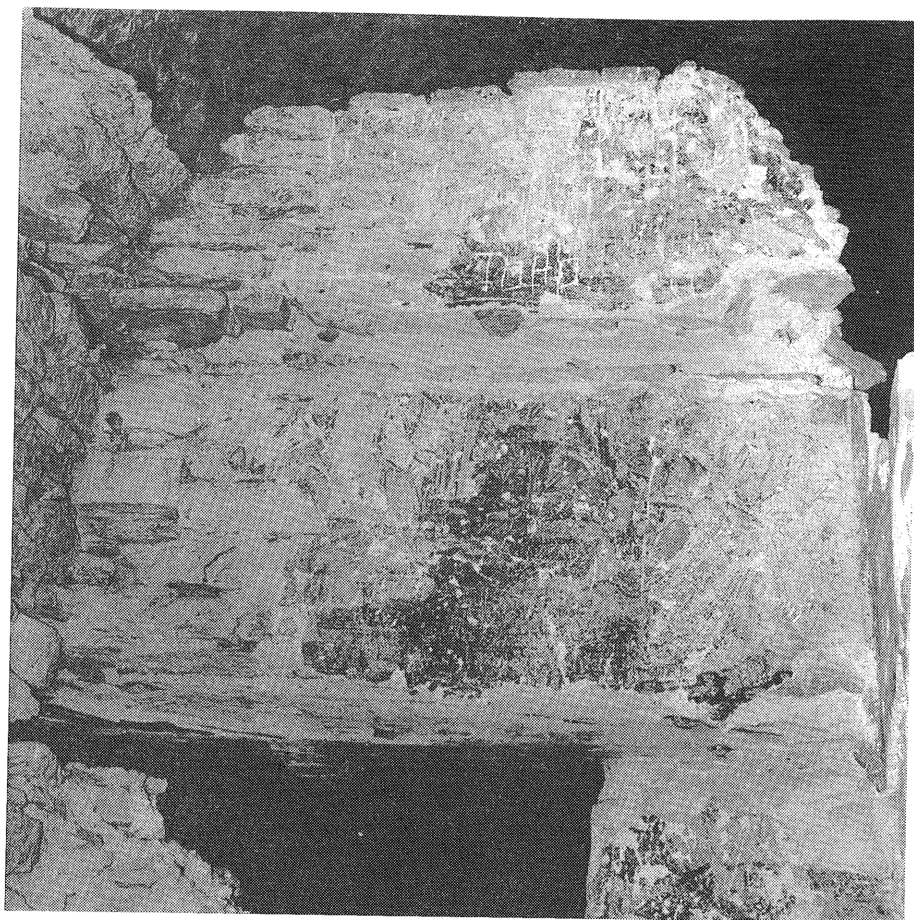


Сл. 2. Цртеж фресака на западном зиду наоса

1 В. С. Радовановић, *Тиквеш и Рајец,* Српски етнографски зборник XXIX (Београд 1924), 441–442. Деценију касније помиње их Ђ. Бошковић, *Рад на проучавању и конзервисању средњовековних споменика*, Глас СКА XLII (Београд 1933), 241–242. Белешку о живопису у Марковој цркви сачинио је, према Радовановићу, В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повјесницу српског народа*, Београд 1950, 107.

2 К. Балабанов – А. Николовски, *Марковата пештерна црква – с. Драдња*, Споменици на културата на Македонија, Скопје 1980, 150–151.

3 И. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1994, 163. Ђорђевићев осврт на фреско-украс Маркове цркве представља најпотпунији приказ споменика.



Сл. 3. Западни зид, трећа и друга зона (фото И. Ђорђевић)

пролазом кроз који се улази у пећину и стамбено постројење, у дубини пећине. Из фрагмената ктиторског натписа и ктиторске композиције сазнајемо да се на сликању храма, вероватно и на подизању комплекса, трудило више личности: четири ктитора, тројица неоспорно, по свој прилици сва четворица монаси, од којих се један, изгледа игуман, архимандрит, звао Данило, и један приложник (?), неки војвода с именом на Б.[5] По остацима комплекса, на другој страни, закључујемо да је споменик, напуштен можда још у средњем веку, преживео тешка времена. Црква је остала без доброг дела носеће и читаве горње конструкције, док о постојању конака и прилаза спрату сведочи само једна дрвена греда и траг конструкције у западном зиду храма.[6]

* * *

Столетна запуштеност Маркове цркве погодила је њено сликарство још у већој мери него архитектуру. Уз површине пропале услед ломова конструкције, нестао је знатан део живописа северног и западног, и читав украс јужног зида. По преосталом декору види се ипак да су и просторије и прочеље спрата били покривени фрескама од темена до тла. На жалост, стање очуваног сликарства није такво да би се о његовој тематици могло увек да говори довољно одређено.

Избор фресака у црквици св. Николе сведен је на основне теме програма православног храма. У првој зони олтара налазила се, по свој прилици, композиција Служење литургије. Трагови доњег дела фигуре једног епископа у полиставриону виде се још на северном зиду олтара (сл. 1). У другој и трећој зони држе се делови двеју сцена Великих празника. На тимпанону западног зида (сл. 2 и 3) налази се овећи уломак с детаљима Преображења. С муком се назиру северни вис Тавора, хитон и химатион једног од пророка, над њим, и тело једног од апостола, на земљи. Испод Преображења, у другој зони истог зида је Успење Богородице (сл. 2, 3). Изгубљено је скоро у читавој јужној половини. Призор је уобичајен. На застртом одру, у првом плану, лежи уснула Богородица. У оси сцене је Христос с мајчином душом у наручју. Христу слева приступа анђео. Иза анђела тискају се апостоли. Препознају се свети Јован Богослов, у средини, и апостол Павле, над подножјем одра. Над узглављем, десно од Христа, виде се делимично два света епископа.[7] У истом појасу на северном зиду (сл. 1) сачуван је доњи леви угао сцене с остацима стопала трију особа, две обувене и једне босе, окренутим средини композиције. Посреди је, по свој прилици, уломак композиције Улазак у Јерусалим. Вероватно је, наиме, да уломак уз леву ивицу представља апостоле који прате Христа, а десни фрагмент једно од јудејске деце која излазе у сусрет Месији. У првој зони наоса на зидовима се, у избледелим, неједнако сачуваним фрагментима, још држи шест фигура. На северном зиду (сл. 1), уз иконостас, насликан је Деизис. Христос стоји на црвеном јастуку. Богородица, лево од Христа, одевена је у црвени мафорион, плаву хаљину и црвене ципеле. Претеча је бос. Између Деизиса и западног зида насликан је непознати свети лекар, рекло би се св. Пантелејмон (сл. 1). То је млад човек кратке, бујне косе, свакако голобрад. Одевен је у дугу хаљину и огртач. Спреда му, до испод колена, пада уска лекарска трака. У продужетку, на северној половини западног зида (сл. 2), стоји још један свети врач.[8] И он је сасвим млад и голобрад. Главу му је покривала – у то не може бити сумње – сасвим кратка коса. Одевен је на исти начин као и свети Пантелејмон, у дугу хаљину и огртач, око врата има уску траку, а у рукама лекарску кутију и ланцетну.

У сасвим скученом простору храма, разуме се, није био могућ нарочито богат програм. И површине предвиђене за орнамент сведене су на најмању меру. Обавезни сокл, видљив само на северном зиду (сл. 1), сведен је на уску траку уоквирену оширом црвеном бордуром: у олтару је зона сокла исликана белом, док је у наосу испуњена црвеним и црним тракама степеничастог орнамента. Довратнике улаза покривао је, као и обично, разлистали голготски крст: сада се види само онај на јужној дебљини зида (сл. 4).

За познавање драдњанског живописа највише података пружа декорација западне фасаде спрата (сл. 5). Распоред украса изведен је смишљено, у ритму симетричних пандана. У горњим двема зонама је ктиторска композиција. Мада велика оштећења не допуштају да се сцена сагледа у појединостима, окосница призора јасно се чита. Четири ктитора, с рукама у гесту молитве, прилазе, по двојица, с леве и с десне стране, икони па-

4 М. Радујко, *Драдњански манастирић Св. Николе, I – настанак и архитектура*, Зограф 19 (Београд 1988), 49–61.

5 Исто, 49–55.

6 Исто, 55–57, 60–61.

7 Можемо очекивати да се ради о двојици епископа од четворице најчешће помињаних у апокрифима о Успењу, Јакову брату Господњем, св. Јеротеју, св. Тимотеју или св. Дионисију Ареопагиту. Уп. L. Wratislav-Mitrovic – N. Okunev, *La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale,* Byzantinoslavica III/1 (Praha 1931), 134–180.

8 Тачно утврђивање светитеља, на жалост, није могуће. Међу светим исцелитељима као голобради младићи сасвим кратке косе сликају се каткад Дамјан и Козма из Мале Азије (Э. С. Смирнова, *Двухсторонная икона – икона "таблетка" XIV в. с. Афона*, Искуство Западной Европы и Византии, Москва 1978, 276–285, нап. 16.), Модест и Фотије и Аникита (A. Chatzinicolaou, *Ärtze*, у Reallexikon zur byzantinischen Kunst, II, Leif, 15, Stuttgart 1971, 1077–1078; M. Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne,* Paris 1849, 329–330). Међутим, први се у нашем сликарству XIV века не сликају голобради, а последња тројица, колико знам, нису ни забележена међу представама у првој зони.

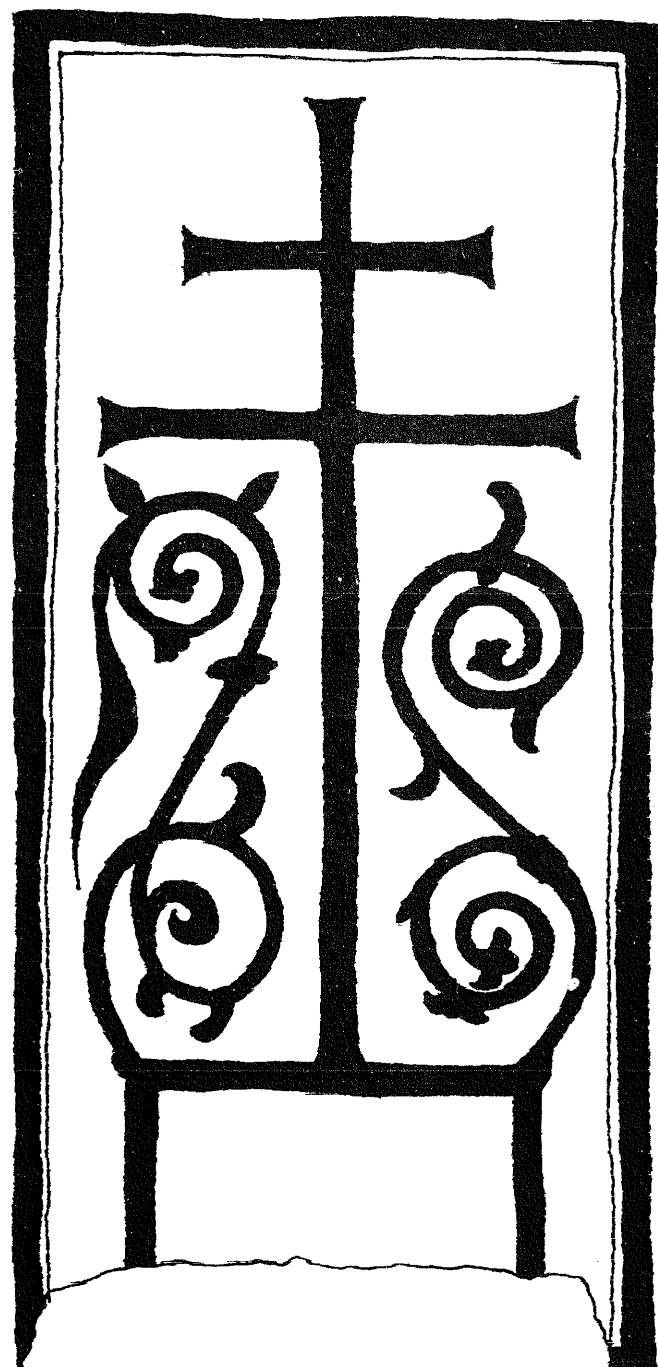
трона, светог Николе, с(ве)ты николаіє, који је у ниши над улазом насликан у одећи архијереја. По обичају, светитељ у левој руци држи јеванђеље, док десном благосиља (сл. 6). Одозго ктиторе благосиља Христос,[9] чини се, детињег узраста, приказан у попрсју. Емануил је одевен у окер хитон проткан светлосним струјама. Најбоље очувана фигура ктитора, прва с јужне стране, представља великосхимника Данила, м(о)леніє раба б(ожі)а данила хтитора [и] арьх[имандрита].[10] То је леп човек средњих година, кестењасте браде и бркова, наглашених, танких носница (сл. 5). Одевен је у окер ризу, у црну мандију, мрки аналав, црни појас, црно–сиви кукул и црне ципеле. Од портрета особе иза Данила, б(о)жь[ıа], види се само прсти десне руке пружене на молитву. Ликови великосхимника из северног дела слике, одевених на исти начин као и архимандрит Данило, такође су тешко страдали. Први је обезглављен. Фигура сабрата иза њега претекла је до колена. У првој зони, северно од улаза, одржала се, сразмерно добро очувана, Молитва светог Јована Златоуста (сл. 7). Ни о његовом идентитету не говори натпис, али нас у разложност предложене идентификације уверавају црте добро познате физиономије (мршаво, сунцем спечено лице, несређена брадица скоро ћосавог испосника) аутора текста најпопуларније литургије на хришћанском истоку. Велики писац, иначе, стоји у радном кабинету, погнут над високим, токареним пултом и десном руком листа кодекс на чијим се страницама читају још само делови текста чији се смисао не може одгонетнути (... жч... ма... ба), док леву држи прекрштену, пребацивши је на подлактици преко десне. Одевен је не по обичају, у литургијску одећу архијереја, него као великосхимник, у мрку ризу, тамно-црвени аналав и црну мандију. Соба је описана лаконски: у позадини – једноставан подужни зид, на десном крају – гломазни портик, у пролазу портика – икона Богородице (мѳ ѳѵ) типа Заступнице. О декорацији која је покривала површину јужно од улаза (сл. 5) сведоче сасвим ситни фрагменти о чијој садржини једва и да може да се говори. На највишем и највећем слуте се две попрсне представе. Светитељ уз стену пећине – апостол, песник или монах – држао је обема рукама испред груди савијен бели свитак. Од попрсја уз улаз разазнају се тек набори одеће. На двама мањим уломцима, пола метра испод овога, виде се детаљи стилизоване лозице, црвене и плаве на белој основи, делови процветалог крста, Голготе, или подее, а 10–15 см ниже њих, црвена широка и плава уска бордура, повучена у равни доње ивице Молитве светог Јована Златоуста.

Пећинска влага и небројени записи посетилаца учинили су претекли живопис приземља, о чијем постојању данас сведоче само трагови на северном зиду, потпуно нечитљивим. К. Балабанов и А. Николовски,[11] који су Маркову цркву видели пре три деценије, и И. Ђорђевић[12] сматрају да је на зидовима пролаза био илустрован циклус патрона. Премда основана и логична, ова могућност не може да се поткрепи ниједним опипљивим доказом. Трагови првог слоја боје допуштају да се на испраном малтеру са сигурношћу уоче само оквири трију композиција и контура нимба при дну средњег поља (сл. 1). Последњи детаљ, штавише, тешко се уклапа у иконографију сцена из циклуса св. Николе.

* * *

Остаци живописа Маркове цркве недовољни су за прецизнију реконструкцију првобитне целине. То што је сачувано допушта ипак да се о изгубљеним површинама понешто каже, а поуздано идентификовани призори својим решењима пружају грађу и за извесна иконографска опажања.

Избор и распоред фресака у унутрашњости цркве св. Николе – тако се бар данас чини – држао се репертоара уобичајеног за једнобродне засведене црквице подизане у позном средњем веку на пространим подручјима северног Балкана. Највећи део површина, горње зоне челних и бочних зидова и ниже површине сводова, покривале су сцене Великих празника. То што су се четврта и последња композиција сачувале у средини ове површине не говори ништа особито ни о редоследу ни



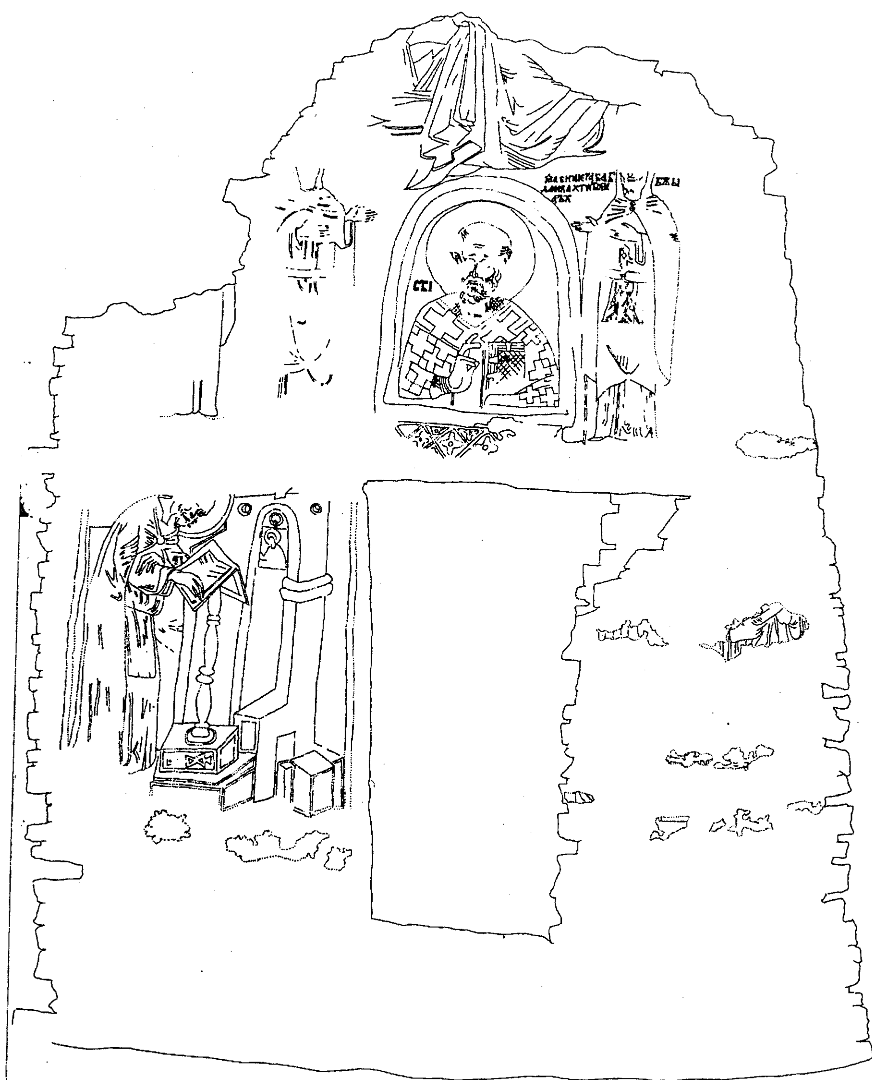
Сл. 4. Голготски крст, јужни довратник улаза у наос

9 Да се ради о голобрадом Христу-детету види се по контури лица. Уп. сл. 3.

10 За реконструкцију натписа уп. М. Радујко, нав. дело, 51 и 54.

11 К. Балабанов – А. Николовски, нав. дело, 151.

12 И. Ђорђевић, нав. место.



Сл. 5. Цр̄теж живо̄ūиса на заūадној фасади

о обиму циклуса.[13] Ако се, пак, суди по подели забата западног зида, треба очекивати да је свод дуж поља око темена имао засебну тематику, попут већег броја здања из XIV века и каснијих, по конструкцији и размерама сличних Драдњи. Декор прве зоне, судећи по положају Деизиса и светих лекара, сачувао је језгро репертоара стојећих фигура у оновременим црквама охридске дијецезе.[14] Пуно је разлога зато да се као пандан Деизису, идејном центру фриза стојећих фигура, на јужном зиду претпостави фигура патрона храма. Скучени простор, рецимо најзад, наметао је сажетост и при конструкцији сцене. Догодило се тако да су у Успењу изостављене све епизоде и све споредне појединости а учесници сведени на протагонисте приче.

Живопис прочеља занимљив је вишеструко. Пажњу на првом месту привлачи као појава по себи. У средњем и позном византијском добу сразмерно често, у неким областима – у Сванетији и југозападним пределима Македоније, на пример[15] – распрострањено особито широко, сликање фасада је још у много чему, и својим пореклом и својим програмским полазиштима, недовољно изучен феномен.[16] Нема сумње да спољни украс, по правилу, представља пролог унутрашњем декору,[17]



Сл. 6. Св. Никола, линеūа над улазом у наос (фоūо И. Ђорђевић)

као год што и на једнобродним бескуполним црквицама он супституише репертоар нартекса.[18] Развијен на читавом зиду као спољни украс већине малих споменика охридско-преспанског и костурског подручја,[19] живопис драдњанске фасаде (тачније, његов сачувани уломак) показује се као вешто компонована целина: по свом композиционом устројству доследан је традицији фасадне декорације на црквама византијског уметничког круга, а по избору тема одређен за исказивање идеолошко-есхатолошког аспекта приватне побожности.

Портрет, било ктиторски било владарски, спада међу чешће мотиве сликаних фасада. Пореклом везан за антички времена, обичај је у средњем веку раширен и на Истоку и на Западу. У Јерменији и Грузији срећемо га већ током VI–VII, а у Византији најкасније од почетка XI столећа.[20] Средином XIV века у Србији ово је по-

13 Преображење и Успење сликају се скоро редовно на западном зиду у највећем броју средњих и малих цркава.

14 Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарсūво XIV века,* Београд 1980, 38–41, и passim.

15 М. А. Орлова, *О традиции наружних росписей древнерусских храмов XI рубежа XIV вв.*, Средневековое искусство, Русь, Грузия, Москва 1978, 106–107; L. Haderman-Misguich, *Une longue tradition byzantine de décoration extérieur des églises*, Зограф 7, 1977, 5–10.

16 Проблематика фасадног живописа (не мисли се на "декоративни фасадни украс") изучава се више од пола столећа. Кратак приказ досадашње литературе дала је М. А. Орлова, нав. дело. Аутор доноси до сада најобимнију грађу и преглед старијих размишљања о његовом пореклу и програмском значењу. Последњих деценија, иначе, пробудило се интересовање за систематска истраживања у овој области. Уп.: L. Haderman-Misguich, нав. дело и Н. Аладашвили – А. Вольская, *Фасадные росписи Верхней Сванетии* (X–XVIIв), Ars Georgica 9 (Тбилиси 1989) 94–120. На неопходност екстензивног проучавања фасадног сликарства у Србији и Македонији указују и обим очуване грађе и њен широк хронолошки распон (XII–XVII в.), као год и њено тематско богатство и традиционална програмска логика. Занимљиву зависност фасадног сликарства од архитектонског контекста запазио је J. Радовановић, *Сан цара Навуходоносора и Нојево ūијансūво у ūриūраūи Пећке ūаūријаршије,* Balcanica 15 (Belgrade 1984) 293–305 (= Иконографска истраживања, Београд 1988, 34).

17 М. А. Орлова, нав. дело, 106–107.

18 L. Haderman-Misguich, нав. дело, 5–10.

19 Уп. М. А. Орлова, нав. дело, 116–117; L. Haderman-Misguich, нав. дело, 7–9.

20 Сликање оснивача и донатора на спољним површинама задужбина представља пропагандно најангажованији вид слављења ктиторског чина. По томе, обичај је близак фасадном ктиторском натпису. У антици је везан за улазне фасаде градова (H. Kälcr, *Rome et son Empire*, Paris 1962, passim, особито 107–109. и 154–156). У историји средњовековне уметности, колико знам, фасадни портрет није изучаван посебно. Из обимне грађе, заступљене на скоро свим подручјима источног и западног хришћанства, издвајам, зато, неколико примера. У

стало опште место. У низу добро познатих примера,[21] портрет драдњанског братства могао би да следи ктиторске слике са фасада Светог Николе Болничког (1345), Полошког (1343–45) и камени рељеф с представом цара Душана из линете западног портала у цркви Светих Арханђела код Призрена. Међутим, није искључено да му је у овој врсти претходио још који, лако могућно портрет ктиторке Данице на прочељу Светог Николе у Љуботену.[22] Положај портрета над улазом исто је конвенција, уважавана у хришћанској уметности током читавог средњег века.[23] Илустрације ради довољно је сетити се портрета Константина Великог и његових синова над порталом свечаног улаза у Велику палату, над Пили Халке,[24] лика Лава VI Мудрог у нартексу Св. Софије цариградске,[25] представа владара из куће Немањића – на улазу у Жичу, у припратама Хиландара и Дечана, у линети портала над улазом у цркву Св. Арханђела код Призрена и на спрату галерије у Св. Софији охридској[26] – или портрета ктитора Неагоја Басарабе над улазом у наос католикона у Куртеа де Арђеш.[27] Наслеђен из римске традиције, из иконографије градских капија,[28] тај стари обичај повезан је у источном хришћанству с владарским церемонијалом. Платформа над μέγα πύλη, над улазом Халке, или ниша изнад улаза у палату Егзархата у Равени, служе – попут галерија над свечаним улазима римских палата и градова – за јавно показивање василевса и епископа, као год што се под утицајем хеленистичког и римског царског ритуала, Епифанија краља и Adventus Augusti, место над улазом у раној Византији сматра местом показивања владарске славе, односно државног и црквеног ауторитета.[29] Одјеци идејног садржаја места над улазом у владарском церемонијалу сачували су се у уметности средњег века скривено, у честој правно-дипломатичкој, идеолошкој и политичкој тенденцији владарске и ктиторске слике supra portae. Задржавање на овој теми прелази оквире нашег рада. Ваља ипак напоменути да су и у Србији сличан смисао имале представе владара из куће Немањића и Мрњав-



Сл. 7. Молитва Јована Златоуста, западна фасада, прва зона, северно од улаза у наос (фото И. Ђорђевић)

Јерменији и Грузији фасадни портрет везан је за скулптуру. Један од ранијих у Јерменији је портрет ктитора над западним порталом катедрале у Мрену (M. et. N. Thiery, *La cathédrale de Mrèn et sa décoration,* Cahiers archéologiques XXI, Paris 1969, 60–68, fig. 13), а у Грузији портрет ктитора на апсиди Сионске цркве код Атени (Г. Чубинашвили, *Памятники типа Джвари,* Тбилиси 1948, сл. 53б). Из обимног западног материјала наводимо две јужноиталијанске ктиторске композиције, у линетама портала у S. Clemente in Cesaurie a Terre di Passeri (око 1180) и у S. Andrea di Vercelli из прве половине XIII века (G. Ieni, *La representazione dell' oggetto architettonico nell' arte medioevale,* Atti del Primo Simposio Internazionale di Arte Armena 1975, Venezia 1978, fig. 16). Познати византијски примери, такође бројни, знатно су млађи. Најстарији је, колико знам, изгубљени портрет Романа III Аргира (око 1030) с прочеља цариградске Богородице Перивлепте (R. Janin, *La géographie écclesiastique de l' Empire byzantine, III, Les églises et les monastères*, Paris 1953, 229). Под утицајем Византије обичај се учврстио и у сликарству Бугарске. Примера ради, поменимо портрет цара Асена II на фасади цркве Јована Богослова у Земену (А. Василиев, *Ктиторски портрет*, София 1960, 9) или ктиторску композицију на јужној фасади пећинске црквице Св. Марине код Карлукова (Л. Мавродинова, *Скалните скитове при Карлуково*, София 1985, 42–46). Пракса је најзад, честа и на подручјима Македоније и Грчке (L. Haderman-Misguich, нав. дело, 6–9; R. Etccoglo, *Quelques remarques sur les portraits figures dans les églises de Mistra*, XIV Internationaler Byzantinistenkongress. Akten, Teil II, Teilband 5 (JÖB 32/5) Wien 1982, 514, 516, fig. 12).

21 У Полошком, Николи Болничком, у Св. Арханђелима код Призрена, Богородичиној цркви у Сушици, у Капели св. Григорија Богослова уз Богородицу Перивлепту у Охриду, у Богородичиној цркви на Малом Граду, у Св. Арханђелима у Прилепу и у Марковом манастиру. За Полошко в. Ц. Грозданов и Д. Чорнаков, *Историјски портрети у Полошком, I*, Зограф 14 (Београд 1984), 60–66 и III, Зограф 17 (Београд 1986), 85–94; за Н. Болничког: Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 53–59, 7; за Свете Арханђеле уп. Д. Поповић, *Представе владара над "царским вратима" цркве Светих арханђела код Призрена*, Саопштења XXVI (Београд 1994), 25–35; за Богородичину цркву у Сушици В. Ј. Ђурић, *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*, Зборник за ликовне уметности 4 (Нови Сад 1968), нап. 53 и И. Ђорђевић, нав. дело, 167 и 274; за капелу св. Григорија Ц. Грозданов, нав. дело, 221–224; за Мали Град В. Ј. Ђурић, *Мали Град – Св. Атанасије у Костуру – Борје*, Зограф 6 (Београд 1976), 33–35. Аутор, као у још неким приликама, запажа да се портрети на фасадама појављују, истина ретко, и у доба Мрњавчевића. За Св. Арханђеле у Прилепу уп. Исти, *Три догађаја*, 85–86; за Марков манастир, исто, 87–89 и Z. Gavrilović, *The Portrait of King Marko at Markov Manastir (1376–1381)*, Byzantinische Forschungen XVI (Amsterdam 1991) 415–428, Pl. VIII–XIII.

22 На снимцима Ж. Татића (*Архитектонски споменици у Скопској Црној Гори, II, Љуботен,* Гласник Скопског научног друштва II, Скопље 1927, сл. 1 и 8) виде се трагови живописа на западној фасади. Стање украса није ни Татићу допуштало идентификацију тематике, но околност да портрет ктитора није био насликан у храму пружа озбиљну потпору нашој претпоставци. Нестанак фасадног сликарства, по свој прилици, биће узрок изостанку ктиторских портрета и у неким другим, добро очуваним ансамблима, на пример у Андреашу (В. Ј. Ђурић, *Портрети на повељама византијских и српских владара,* Зборник Филозофског факултета VII–1, Споменица Викора Новака, Београд 1963, 263).

23 О појави у целини у нашој литератури говоре С. Ђурић, *Портрет Данила II изнад улаза у Богородичину цркву у Пећи*, Архиепископ Данило II и његово доба, Међународни научни скуп поводом 650 година од смрти, Београд 1991, 348–350 (наводи доста примера који илуструју постојаност обичаја али каже да пракса у Србији није сасвим уобичајена), и Д. Поповић, нав. дело, 34–35 са више примера и добро оцртаном идејном подлогом обичаја).

24 A. Grabar, *L'Empereur dans l' art Byzantin,* London 1971^2, 44.

25 N. Oikonomides, *Leo VI and the Narthex Mosaic of Saint Sophia*, Dumbarton Oaks Papers 30 (1976), 151–172.

26 За Жичу уп. М. Кашанин – Ђ. Бошковић – П. Мијовић, *Жича*, Београд 1969, сл. на стр. 183. и 185; за Хиландар уп. V. J. Djurić, *Les portraits de souverains dans la narthex de Chilandar,* Хиландарски зборник 7 (Београд 1989), 105–131, сл. 2–8; за Дечане ср. В. Петковић – Ђ. Бошковић, *Дечани,* Београд 1941, 3, т. LXXI; за Св. Софију в. Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 82–86, црт. 26.

27 A. Dumitrescu, *Une nouvelle datation des peintures murales de Courtea de Arges*, Cahiers archéologiques 37 (Paris 1989), 139–142, сл. 6 и 7.

28 H. Käler, нав. дело,107–109, 154–156, 165–167.

29 E. Boldvin Smith, *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Age,* Princeton University Press 1956, 143–144 (за показивање василевса) и 19–30, 143–144, 166–178, посебно 168–169 (о идеолошком аспекту обичаја).

чевића у Жичи, Хиландару, Дечанима, у Марковом манастиру.[30] Сликање оснивача "над прагом", у исто време, део је ширег везивања портрета за површине око улаза. Од слика смештених покрај улаза у храм овде помињем тек портрет Романа III Аргира (око 1030) с прочеља цариградске Богородице Перивлепте,[31] портрете Немањића размештене око улаза у наос у Милешеви[32] и портрете владара и ктитора у припрати цркве у Каленићу.[33] Иконографија програма око улаза у сликарству земаља византијског круга није изучавана систематски. То што се данас зна говори јасно у прилог закључку да обичај – независно од иконографске садржине представе – стоји у вези с interpretatio christiana врата цркве као улаза у Рај, у Царство небеско.[34] Изведена из учења о цркви као земаљском Рају,[35] та мисао има многе суптилне варијације и у богослужењу и у уметности.[36] До које мере је символика улаза у владарској и ктиторској



Сл. 8. Молитва светог Јована Златоуста, припрата католикона у манастиру Хиландару (према G. Millet)

иконографији у средњовековној Србији схватана дословно, показују, примера ради, портрети из Дечана и Каленића. Есхатолошка димензија композиције с представом историј-ских личности исказана је у првом споменику упоређењем уласка у наос са спасењем кроз Христа уз помоћ стиха "Ја сам врата..." (Јован 9, 10), исписаног на књизи Христа Пантократора коме се Дечански и Душан обраћају примајући посредством једног херувима свитке владарске премудрости,[37] док је у Каленићу истакнута укључивањем деспота Стефана, протовестијара (?) Богдана, његове жене и његовог брата Петра у Деизис, размештен у линети и лево и десно од "царских врата".[38] Сликари Драдње и њихови поручиоци, разуме се, нису морали познавати сложену идејну позадину ове тополошке конвенције. Подражавање обичаја, оживљеног у Србији управо средином XIV века, међутим, наводи на помисао да основна идеја решења није ни њима остала непозната.

По формалној структури, пак, драдњанској фресци најближа је ктиторска композиција с прочеља пећинске црквице на Малом граду и поменута слика из Марковог манастира.[39] Иконографски, ова схема позната је добро. Симетрично груписање дародаваца, или владара, властеле и чланова њихових породица, размештених десно и лево од свете особе – опште место у сценама молитве и адорације – носи печат дворског церемонијала позног римског царства,[30] адаптираног у уметности врло широко још у позном античком раздобљу.[41] Као целина, разматрана композиција – очито симбиоза формуле инвеституре, односно благослова Божјег, и поворке с посредником – зависна је непосредно од конфигурације горње половине прочеља. Језгро сцене понавља се на овом месту или над пролазом из припрате у наос небројено пута. Не може се ипак утврдити са сигурношћу када је тачно схема попут ове на прочељу Маркове цркве нашла место на забатима челних зидова. Најстарији познат пример с патроном у ниши и с Христом у горњем делу, онај у Св. Николи Касничком, потиче с краја XII века.[42] Ктиторска слика над западним порталом катедрале у Мрену (VI в.),[43] међутим, пружа наговештаје и о њеном преиконокластичком пореклу.

Међу сачуваним фрескама Маркове цркве највећу пажњу, и иконографски и као извор за познавање идејне тежње програма у целини, побуђује Молитва светог Јована Златоуста. Мада у великој мери устројена у складу са традицијом ауторског портрета,[44] композиција показује непосредну зависност од типичног молитвеног

30 Језгро свих побројаних композиција представља двојни портрет којим се, по правилу, истиче континуитет власти између актуелног владара и његовог наследника (често савладара); у Дечанима (G. Babić, *Les portraits de Dečani représentant ensemble Dečanski et Dušan*, Дечани и византијска уметност средином XIV века, Београд 1989, 278–285) и у Марковом манастиру (В. Ј. Ђурић, *Три догађаја*, 89–97, Z. Gavrilović, нав. дело) изложени су важни аспекти владарске идеологије док се у Хиландару (V. J. Djurić, *Les portraits de souverains dans la narthex de Chilandar*, нав. место) уз подсећање на изворе правног статуса манастира, истиче однос краља Милутина и византијског василевса Андроника II Палеолога. Дипломатички, правни и идеолошки аспект владарске и ктиторске слике supra portac везује се, иначе, и за улогу врата у символици и у правном животу старог света. Још од најранијих времена врата су символ моћи и политичког ауторитета. На вратима града у библијским временима обављају се важни правни послови; у Књизи пророка Данила (II, 49) и у Књизи Естириној (III, 2–3, IV, 2 и V, 4) "краљевска" врата символизују владарску моћ "јер доносе остварење моћи престола". Уп. *Dictionnaire de la Bible*, V, 548–555 (Portc).

31 R. Janin, нав. место.

32 Б. Живковић, *Милешева, цртежи фресака,* Београд 1992, 35–37; В. Ј. Ђурић, *Српска династија и Византија на фрескама у манастиру Милешеви*, Зограф 22 (1991), 13–25, сл. 5. и 6.

33 В. Р. Петковић –Ж. Татић, *Манастир Каленић*, Београд 1926, 60–62; Б. Живковић, *Каленић. Цртежи фресака*, Београд 1992, 46 и 49.

34 О вратима цркве као вратима Раја сасвим кратко и уопштено M. English Frazer, *Church Doors in Italy,* Dumbarton Oaks Papers, 27 (Washington 1973), 174–162. За шири поглед на ту тему уп. напомену 35. О истом аспекту символике врата у византијском царском церемонијалу говори Л. Мирковић, *Мозаик изнад царских врата у нартексу цркве св. Софије у Цариграду*, Иконографске студије, Нови Сад 1974, 181–189; Исти, *О иконографији мозаика изнад царских врата у нартексу цркве св. Софије у Цариграду*, исто, 191–204.

35 Теми "Црква Рај" посвећена је обимна литература. На овом месту подсећам само на рад J. Danièlou-a, *Terre et Paradis chez les Perres de l'Église*, Eranos Jahrbuch 22 (Zürich 1953), 433–472 (с низом важних извора).

36 Богословске и символичке видове литургичке функције врата укратко излаже P. Evdokimov, *La signification liturgiques de la porte dans les Églises Orthodoxes*, Biblc ct vic chrćticnnc 51 (Paris, juin 1963), 61–66. В. такође J. Matcos, *La célebration de le parole dans la liturgie byzantine,* Oricntalia Christiana Analccta 191, Roma 1971, 13, 19, 71–90; и R. Talt, *The Great Entrance,* Roma 1978, passim, особито 111–112, 303–311, 408–411.

37 G. Babić, *Les portraits de Dečani*, 278–285.

38 В. Р. Петковић – Ж. Татић, *Манастир Каленић*, нав. место; Б. Живковић, *Каленић,* нав. место.

39 В. Ј. Ђурић, *Мали град, Св. Атанасије у Костуру,* 35, сл. 4; Исти, *Три догађаја*, 88, сл. 16.

40 A. Grabar, *L' Empereur,* 87–88, особито 147–448.

41 У иконографији портрета овај размештај прати се већ на мозаицима Солуна, Равене, Рима и Пореча и у раној фасадној скулптури Јерменије и Грузије. Из каснијих времена сачуван је читав низ примера групног портрета компонованог на овај начин. Само у рукописима их има више десетина. Као доказе постојаности схеме у уметности Балкана, на овом месту помињем само ктиторске композиције из Св. Николе Касничког и Св. Бесребрника у Костуру [A. Malmguist, *Byzantine 12th Century in Kastoria, Agioi Anargiroi and Agios Nikolaos tou Kasnitzi,* Upsala 1978, 85–87; за ктиторски портрет у Светим врачима види такође Е. Киријакудис, Ὁ κτίτορας τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγ. Ἀναργύρων Καστοριᾶς, Θεόδωρος (Θεόφιλος) Λημνιώτης, Βαλκανικὰ Σύμμεικτα 1, Θεσσαλονίκη 1981, 3–20. Пажњу на овај рад скренуо ми је колега И. Ђорђевић, због чега му и на овом месту топло захваљујем].

42 A. Malmquist, нав. место 108–109; S. Pclikanidcs, *Hagios Nikolaus tou Kasnitzi*, Athcns 1985, схема на стр. 52, бр. 62, 63, 64, сл. 19 и 21.

43 N. Thicry, нав. дело, сл. 13.

44 На такав закључак упућују везаност радње за кабинет и то што је Златоуст представљен у часу док бди над књигом.

портрета.[45] Приказ стојеће личности, најчешће епископа и монаха, у храму, у ћелији или у кабинету, каткад чак у пећини, понавља се у низ књижних и монументалних представа ове врсте и у византијској и у српској уметности средњег века.[46] Композицији из Драдње налик су, примера ради, ктиторски портрет серског митрополита Јакова у чувеном лондонском четворојеван-



Сл. 9. Молитва светог Јована Златоуста, рукопис из библиотеке манастира Ватопеда (N° 716) (према A. Xyngopoulos)



Сл. 10. Сан свештеника и псалмопојаца, Princeton Univ. Lib. Garret MS 16 (према J. R. Martin)

ђељу (Londin Additional 39626, f. 292v),[47] Молитва светог Василија Великог на страницама псалтира из Барберини колекције (Vat. Barb. graec. 372 f. 9v),[48] Молитва калуђера из кодекса Sinaiticus-a gr. 419 (fol. 269r и 172r),[49] из Cod. Vatican gr. 394 (fol. 95v)[50] или две композиције тематски истоветне слици из Маркове цркве. Реч је о Молитви светог Јована Златоуста са источног зида припрате у католикону манастира Хиландара (Ἡ προσευχὴ τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Χρισοστόμου), с почетка треће деценије XIV века, пресликаној 1804 (сл. 8),[51] и о истоименој минијатури (Ἡ προσευχὴ τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Χρισοστόμου), у рукопису, насталом крајем XIV или почетком XV столећа (сл. 9), из библиотеке светогорског манастира Ватопеда (No 716, f. 232).[52] У свим овим и њима сродним сликама, протагонисти приче приказани су у тренутку док стојећи за пултом читају молитве, или се непосредно, као митрополит Јаков и јеванђелиста Јован, на минијатури Феодоровског јеванђеља (Јарослав, Историјско-архитектонски музеј No 15718),[53] обраћају Христу, насликаном у једном од горњих углова собе. Посматрана у целини, Молитва светог Јована Хризостома из Драдње, иначе, нема праве аналогије. Поглед бачен на средњовековну иконографију писца најпопуларније литургије хришћанског истока открива, међутим, знатно подударање слике из Маркове цркве и поменутих композиција из Хиландара и Ватопеда. На првој слици Хризостом је приказан у три маха: на десној страни светитељ седи и пише по диктату апостола Павла, који се нагиње над њим и шапће му у уво тумачење својих посланица; у средини велики писац – да не би заспао, везан конопцем испод пазуха о конзолу која се диже са портика, у позадини, у чијем отвору се види ђакон Прокло, један од Златоустових ученика, касније цариградски патријарх – он стоји за пултом и чита 26. стих 118. псалма, а у левом углу се моли у проскинези пред иконом Богородице Одигитрије. Ватопедска минијатура, пак, приказује само средњу и леву епизоду са хиландарске слике, стојећег светитеља за пултом, док пред трободним базиликалним здањем, у чијем отвору се појављује Прокло, чита 2. стих 54. псалма, и молитву

45 Ch. Walter, *The Portrait of Jakov of Serres in Londin Aditional 39626*, Зограф 7 (1976), 69–71.

46 Исто.

47 M. Harisiadis, *Les miniatures du Tétraévangile du métropolite Jacob de Serrès*, Actes du XII^e Congrès international d'études byzantines, III, Belgrade 1964, 121–130; Ch. Walter, нав. дело, passim, Сл. 1.

48 Ch. Walter, нав. дело, сл. 13.

49 R. J. Martin, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton 1954, 87, 10, сл. 291 и 213.

50 J. R. Martin, нав. дело, сл. 114.

51 G. Millet, *Monuments de l'Athos. I. Les peintures*, Paris 1927, pl. 79, подробније о композицији говори A. Xyngopoulos, *Restitution et interpretation d'une fresque de Chilandar*, Хиландарски зборник (Београд 1971), 94, сл. 2 и 3.

52 Минијатуре из рукописа публиковао је K. Weitzmann, у часопису The Journal of the Walters Art Galery 10 (1947), 28, сл. 12–15. О реченој представи обавестио сам се из наведеног чланка А. Ксингопулоса (94, сл. 2).

53 Г. И. Вздорнов, *Искусство книги в Древней Руси. Рукописная книга Северо-восточной Руси XII - начала XV веков*, Москва 1980, илл. 10, 2.

у челобитију. Упоређујући текстове житија светог Јована Златоуста и илустрације Молитве Хризостомове на фресци у Хиландару и на минијатури у ватопедском рукопису, А. Ксингопулос се заложио за претпоставку према којој би поменуте представе непосредно зависиле од хагиографије чије се ауторство приписује Георгију из Александрије.[54] Ксингопулосова претпоставка – рецимо одмах – није без основа. Окосница приче неоспорно је иста. Георгије одиста помиње како се свети Јован Златоуст за ноћних бдења везивао да не би пао, да га је ђакон Прокло у три наврата затицао како пише коментаре на Посланице апостола Павла.[55] У прилог тези А. Ксингопулоса говори и подела хиландарске композиције у три епизоде. Међутим, између списа Георгија Александријског и двеју светогорских слика постоје бројне и не мале разлике. Прво, Георгије каже да је Прокло сва три пута затицао учитеља како пише. Осим тога, из епизоде у којој се приповеда како је ђакон у незнанцу што је великом писцу шаптао на уво препознао аутора посланица – уз помоћ његовог лика на икони – проистиче да у кабинету Јована Златоуста није висила Богородичина него икона апостола Павла.[56] Разложним се, због свега тога, чини закључак да светогорске илустрације Молитве светог Јована Хризостома представљају симбиозу ауторског портрета великог писца,[57] мотива из поменутог Златоустовог житија и решења за које се извори морају тражити на другој страни. Трагање за пореклом појединости на представама Хризостомове молитве из Хиландара и Ватопеда прелази уске оквире монографског приказа драдњанског живописа. Ваља ипак запазити да се епизоде из ватопедског рукописа и одговарајући призори из припрате Хиландара без тешкоћа уклапају у наша сазнања о обичајима које монаси током средњег века практикују у време молитве. Већ у раним манастирским уставима, правила која уређују област молитвословља предвиђају да калуђери, након што монах који стоји на средини храма и поје заврши мољење, савију колена и падају ничице остајући у проскинези све док игуман ударом руке о какав предмет не да знак за устајање.[58] Кад је, пак, реч о пореклу композиције из Маркове цркве, без колебања се може закључити да она, у основи, представља устаљен облик молитвеног портрета. Сва је прилика, такође, да је и драдњанска слика у појединостима ослоњена на житијну варијанту Молитве светог Јована Златоуста, заправо да се у настанку сцене поменути тип портрета у једном тренутку укрстио са решењем чију традицију потврђују централне епизоде из слика сачуваних у Хиландару и Ватопеду. Стање у којем је драдњанска слика доспела до нас, истини за вољу, не допушта довољно одређена упоређења. Не зна се, примера ради, како је изгледао под Златоустове ћелије, не виде се ни завршне партије конструкције у позадини нити смо у прилици да одгонетнемо из које књиге свети Јован чита молитву. Па ипак, на међусобну повезаност трију слика упућују и општа замисао композиције из Драдње и читав низ појединости. Мада сачувани подаци не потврђују ничим да је портик у Марковој цркви имао конзолу сличну оној у Хиландару и Ватопеду, блага повијеност Златоуста у пасу и у коленима, смишљена да нагласи борбу са поспаношћу, наводи на помисао да је светитељ и у Драдњи био везан. Пада у очи, даље, тачно понављање става фигуре светог Јована на слици у Драдњи и на минијатури ватопедског рукописа, на првом месту карактеристичан положај светитељевих руку, заправо то што Златоуст, за разлику од представе на фресци из Хиландара, десном листа кодекс а леву држи скрштену, али и околност да је на обе слике одевен у огртач. Упркос свим тим доказима, данас, међутим, нисмо у прилици да довољно одређено закључујемо о путевима којима је разматрано решење доспело на зидове Маркове цркве. Околност да су два од три позната примера Молитве светог Јована Златоуста сачувана на Атосу, нису довољан разлог за размишљање о повезаности било поручилаца било извођача живописа у Драдњи са збивањима у уметности Свете Горе. Без колебања се може закључити једино да су се у уобличавању Молитве светог Јована Златоуста двојица млађих сликара, мада ни сами нису за извор имали исти предложак,[59] ослањала на решење различито у не малом броју важних појединости од схеме на коју су се педесетак, односно стотинак година пре њих позвали сликари припрате у хиландарском католикону.

Према учењу Цркве на Истоку, преузетом из старозаветне традиције, пустиња, што између осталог значи и пећина, представља архетипски симбол света непријатељски расположеног према Богу. Као најделотворније средство у борби са тим светом, у борби са светом демона, још новозаветни списи препоручују молитву: "Овај род се ничим не може истерати до само молитвом и постом" (Марко 9, 29) или "Непрестано се молите" (1 Сол. 5, 17). Прихватајући ове поуке као норму хришћанског живота, монаштво је врло рано учинило молитву суштинским елементом испосничког духовног живота. Упуте о молитви заузимају веома истакнуто место у монашким типицима док се у монашкој лектири нарочито оштро жигошу калуђери који задовољство у материјалним стварима или у сну претпостављају молитвеном ревновању. Таквој намени – поменимо то занимљивости ради – имала је да послужи и једна илустрација у чувеном рукопису Лествице Јована Лествичника из Универзитетске библиотеке у Принстону (Princeton, Univ. Lib. Garrett 16, fol. 112r),[60] на којој се, у пећини, виде четири монаха како савладана сном спавају поред пулта на коме лежи отворен кодекс (сл. 10). Сагледано у светлу наведених чињеница, истицање молитвеног портрета једног од најпоштованијих отаца цркве у православном свету на површину која је архимандриту Данилу и његовој сабраћи била на оку и кад су се налазили у ћелијама, мора се протумачити као доказ нарочите привржености драдњанске обитељи строжим, испосничким начелима манастирског уређења, одређеније речено као стављање молитвеног подвига изнад свих

54 A. Xyngopoulos, нав. дело, passim.

55 H. Savilius, *Sancti Joannis Chrisostomi opera graece*, Etonac 1612–13, VIII, 192 sq. Наведено према A. Xyngopoulos, нав. дело, 93).

56 Исто. Овај податак није промакао ни пажњи А. Ксингопулоса (нав. дело, 97).

57 На такав закључак упућује један у низу примера са представом ове теме (Vatican. Cod. r. 766, fol. 2v) на којем се у свим битним елементима понавља епизода на десном крају хиландарске слике: Јован који седи за пултом и пише док му апостол Павле шапће тумачење својих посланица, портик у чијем се отвору види Прокло. Нарочито је занимљиво да на зиду Златоустове собе на овој илустрацији виси не Богородична него икона апостола Павла. Уп. J. R. Martin, нав. дело, сл. 299.

58 Реч је о општем месту. Овде наводим само помен тог молитвеног правила из типика Пахомија Великог. Уп. *Древние иноческие уставы собраные епископом Феофаном*, Москва 1892, 114. Ваља, такође, поменути да средњовековни сликари с времена на време, углавном уз молитву стојећих монаха, приказују и молитву у челобитију, најчешће у синтетичким представама калуђерске молитве, где се у једном призору сједињују различити тренуци чина. Уп. примера ради, J. R. Martin, нав. дело, сл., 185, 201 и 213.

59 На то указује низ детаља: разлике у изгледу портика и појава Прокла на слици у Ватопеду и иконе Богородице Заступнице у Драдњи.

60 J. R. Martin, нав. дело, сл. 49.



Сл. 11. Црква св. Николе у Љуботену, Христос дете (фото М. Радујко)

инструмената који су, речено језиком средњовековне мисли, служили монаху у "изградњи Тела Христовог". И сама слика, и то како по основној замисли тако и уз помоћ пажљиво пробраних појединости, имала је за циљ да језиком иконографије опише молитву не као заједничко, општехришћанско средство обраћања највишем бићу, већ управо као чин монашке везе са Богом. Полазећи од учења светих отаца о узајамности унутрашњих и спољних манифестација мољења, о садејству ума и тела, монашко богословље – а под његовим утицајем и списи који у области норми уређују живот у манастирима кроз читав средњи век, и у Византији и у Србији – истичу да молитвено прегнуће подразумева и одговарајући телесни труд, у првом реду постојано и дисциплиновано стајање.[61] У којој мери је иконографија Молитве Јована Златоуста, поготову представе на композицији у Драдњи и Ватопеду, ослоњена на обичаје монашког живота можда најодређеније показује положај светитељевих руку, у ствари гест његове левице. Излажући правила келијског живота, Симеон Нови Богослов, примера ради, каже изриком: "Уђи у ћелију своју ћутећи... стрпљиво обављај псалмопојање, тихо појући и молећи се богу. Притом *стој* будно... Руке своје држи пристојно *прекрштене* (подвукао М. Р), ногама стој равно и непокретно на једном месту."[62] Ни то што Златоуст на фресци у Хиландару и на минијатури из Ватопеда[63] бди над Псалтиром није случајност. Псалтир је у монашкој лектири у току читавог средњег века (уосталом, као и данас) био најраспрострањенија књига. Свети Сава, примера ради, предвиђа у Карејском типику да се читав псалтир отпоје "на дан и ношт".[64] Покушавајући да објасни разлике између описане хиландарске слике и поменутог житија Јована Златоуста, А. Ксингопулос закључује да је фреска у Хиландару у левој половини до пресликавања била озлеђена те да је то разлог што на зиду Јованове ћелије виси икона Богородице.[65] Разложно је, међутим, претпоставити да и та појединост спада у круг последица прилагођавања хагиографског извора општим местима у молитвеном животу монашких заједница. Сачувана манастирска правила потврђују недвосмислено – а то показују и сликари у илустрацијама монашких молитава[66] – да су монаси у средњем веку имали обавезу да се уз молитве упућене Христу и светима једнако често обраћају Богородици. У последовању исписиваном иза Псалтира за искусне монахе прописује се да од предвиђених триста клањања сто поклона чине Богородици и да при томе изговарају молитву: "Владичице наша, Пресвета Богородице, спаси ме грешног."[67] Истраживање Богородичине иконографије у тематици овога круга могло би да пружи занимљиве податке о разлозима који су одређивали избор типова Богородичиних слика у различитим испосничким срединама. За нас је важно једино да је

61 С. Зарин, *Аскетизм по православно-христианскому учению*, Санктпетербург 1907, 56.

62 S. Noveau-Théologien, *Chapîtres Théologiques, gnostiques et pratiques*, Sources Chrétiennes 51, Paris 1957, 86.

63 Иако текст са кодекса на слици у Драдњи данас не може да се препозна, речи исписане на књигама које Хризостом чита у Хиландару и Ватопеду наводе на помисао да је и у Марковој цркви Јован Златоуст приказан у тренутку док бди над Псалтиром.

64 Свети Сава, *Сабрани списи* (приредио Д. Богдановић), Београд 1986, 39.

65 A. Xyngopoulos, нав. дело, 97

66 Уп. на пример, J. R. Martin, нав. дело, сл. 185, 253, 261 и 265.

67 С. Зарин, нав. дело, 81.

појава Заступнице у слици из Драдње стајала у непосредној вези са основном, молитвеном тематиком композиције о којој је реч. Мада се за избор Богородице овога типа не може наћи оправдање ни у намени Маркове цркве ни у програму њеног живописа, она се јасно уклапа у шире поштовање Заступнице, укључене у иконографско исказивање тематике општег посредовања у српској уметности средњег века још у првој половини XIII столећа.[68]

Приказ св. Јована Златоуста, једног од најгласовитијих првосвештеника у историји Цркве на Истоку у одори монаха спада, иначе, у добро познате појаве средњовековне иконографије. Новија истраживања указала су на низ представа великих архијереја у монашкој одећи или у нелитургичком епископском костиму.[69] Понављане у рукописима још од XI века,[70] овакве представе су у зидном сликарству забележене тек током XII, потом и у XIV столећу, и то у склопу ауторског портрета, на пример у Леснову.[71] Нарочито су честе у уметности послевизантијског раздобља, кад их видимо у трпезаријама знатног броја светогорских манастира: у Лаври (1535), Дионисију (1546) и у Ставроникити (1547).[72] Друге срећемо већ у црквама средњег византијског доба, на пример у Св. Тројици у Куцовенди (XII в.) на Кипру,[73] а у Србији средином XIV столећа, у пећкој Богородици Одигитрији (пре 1337)[74] и у припрати цркве у манастиру Зрзе (1369).[75] Приказујући, у јединој сцени изван уског круга обавезних тема у програму спрата, Јована Златоуста као монаха, анонимни сликари архимандрита Данила и његове сабраће следе, дакле, стари обичај, уходан у уметности средине и друге половине XIV века. У српском сликарству међу представама тог круга за нас су најзанимљивије поменуте фигуре четворице угледних светих епископа, св. Василија Великог, Јована Златоуста, Григорија Богослова и св. Николе, из припрате у цркви манастира Зрза.[76] Одевене у небогослужбену одећу првосвештеника, у ризу, аналав и архијерејску мандију, представе из Зрза, ма колико се разликовале од композиције у Драдњи, представљају renovatio добро познатог, у калуђерској средини током средњег века нарочито развијеног штовања светих отаца као највиших узора у монашком подвигу,[77] идеје која је током XI–XII века и подстакла формирање иконографског типа архијереја монаха.[78] Колико је та идеја морала бити блиска ученом човеку у средњовековној Србији показује недвосмислено јасно један извор из преломних година XII–XIII столећа. У спису познатом под називом "Упутство ономе који хоће да држи овај псалтир", приписаном светом Сави, најмлађи син Стефана Немање дословно каже: "Јер ја грешни преписах овај псалтир, *хвалећи будан и дуготрпељив живот светих отаца* (подвукао М. Р.), а кудећи своју немоћ и јадну леност и тежину сна."[79] Посредничку улогу у одбиру личности – рецимо најзад – одиграла је популарност Молитве Јована Златоуста у позносредњовековној уметности монашких центара Балкана.[80] Насликан на месту најизложенијем погледу посматрача, као великосхимник у задужбини великосхимника, Златоуст је, нема сумње, поред патрона, најчешће помињан у молитвама игумана Данила, тројице његове сабраће и њихових непознатих следбеника.

*
* *

Фреске у капели драдњанског манастирића представљају, по свој прилици, хронолошки јединствену целину: ништа чиме данас располажемо не указује да је живописање прекидано, поготово не да је на украшавању здања ангажовано више генерација ктитора. На другој страни, кад је о стилу драдњанских фресака реч, ваља запазити да сачувани уломци првобитног ансамбла, премда незнатни и још неочишћени, пружају довољно података за сразмерно поуздана закључивања, и то како о естетским полазиштима мајстора тако и о њиховом броју. Здања слична по обиму Марковој цркви могао је – без сумње, у релативно кратком року – да живопише и само један сликар. С поуздањем се, међутим, може тврдити да драдњански ансамбл представља колективно дело вишечлане сликарске дружине. Већ на први поглед откривају се рукописи тројице мајстора различите осећајности. Однос површина на којима су непознати фрескисти радили казује да је подела посла – макар делом – изведена по подужној оси, тако да су велике сцене западног зида дељене на пола. "Први сликар" извео је портрете архимандрита Данила, изгледа и монаха иза њега,[81] затим попрсја, орнамент испод ктиторске композиције и леву половину Успења (Христа и два епископа; сл. 2), све на јужној половини. "Други мајстор" сликао је на северној половини западног зида у наосу: непознатог светог врача и св. Пантелејмона, ликове апостола и Богородице у Успењу (сл. 2), можда и Деизис, док је "трећи сликар" урадио фреске на северној половини прочеља: ктиторе насупрот Данилу, светог Јована Златоуста (сл. 7), може бити и св. Николу, у ниши над улазом у наос (сл. 6).

Упркос околности да сачувани део драдњанског живописа представља незнатан уломак првобитног ансамбла, па и чињеници да је и он у горњем бојеном слоју претрпео знатне губитке, уочене индивидуалности сагледавају се довољно одређено. Докази о њима прате се у свим важним видовима израза. "Први сликар", склон ефектима сликовитости, био је, рекло би се, водећа личност екипе. И сасвим скромни уломци његовог дела по-

68 М. Татић-Ђурић, *Стеатитска иконица из Куршумлије*, Зборник за ликовне уметности 2 (Нови Сад 1966) 65–83, 67–68.

69 О појави у целини говори V. J. Djurić, *Les docteurs de l'Église*, Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στὸν Μανόλη Χατζηδάκη, Αθήνα 1991, 129–135 (са старијом литературом). В. такође И. Ђорђевић, нав. дело, 68, 69, 79, 83, 98, 175, 213, 241, 255.

70 Највећи број сачувао се у рукописима: Ist. Pat. 16, XI в.; Jerus. Pat. 14, cod. tap. XI в.; Bold. Gr. 103, oko 1100; Sinait. Gr. 339, XII в (уп. G. Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homiles of Gregory Nazianzenus*, Princeton University Press 1969, 25, fig. 61, 98, 275, 377 и 470); Mart. vitac 26–2 XI в. (Ch. Walter, *Art and Ritual*, 30); Basil. Gr. AN I 8, око 1200 (Исти, *Un commentaire aulumine des Homelies des Gregorie de Nazianze*, Cahiers archéologiques XXII, Paris 1972, 117–118, fig. 3).

71 N. L. Okunev, *Lesnovo*, L'art byzantin chez les Slaves, I/2, Paris 1930, 236–237, 251–252, pl. XXXIII; И. Ђорђевић, нав. дело, 161.

72 G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, pl. 145, 2–3 (за Лавру); pl. 166 (за Ставроникиту); M. Chatzidakis, *The Cretan Painter Theophanis*, Athens, 1986, 61–62, fig. 201, 206–208 (за Ставроникиту); уп. такође З. Ивковић, *Живопис из XIV века у манастиру Зрзе*, Зограф 11 (Београд 1980) 78.

73 А. и J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, London 1985, 485, fig. 273.

74 К. Валтер, *Значење портрета Данила II као ктитора у Богородичиној цркви у Пећи*, Архиепископ Данило II и његово доба, Београд 1987, 355–359.

75 З. Ивковић, нав. место.

76 Исто.

77 С. Зарин, нав. дело, 55.

78 G. Galavaris, нав. дело, *25*.

79 Свети Сава, нав. дело, 142.

80 A. Xyngopoulos, нав. дело, 93.

81 Доказа за поуздан суд, разуме се, нема. Пада у очи ипак да се бојена скала видљива на руци, јединој сачуваном трагу ове фигуре, подудара са колоритом који за сликање откривених делова тела користи "први сликар".

казују уметника истанчаног сензибилитета. Он се издваја изразито светлим колоритом, чистим акордима црвене, окера и зелене, на тамноплавој, скоро црној позадини. Цртеж му је гибак а пластика ненаметљива. На рукама и лицу гради је поступком градације прелазима у сасвим уском распону светло–тамног: нежно зеленкаст основни тон, ружичасти окер у сенци, зеленкасто-ружичаста плот, сасвим светли окер испупчења и бели акценти. Према узорку који нам данас стоји на располагању нисмо у могућности да пратимо све финесе стила "првог мајстора", али га већ портрет монаха Данила представља као искусног посматрача људског лика. Међу фрескистима са северне половине здања као уметник више културе истиче се "други сликар". Његово дело карактерише тврд цртеж, хладан колорит, преданост моделацији и полирању форме, на кожи, коси и на драперији. У композицијама приписаним "другом сликару" уплиће се и са његовим маниром сукобљава још једно схватање: лик светог Јована Богослова из Успења (сл. 2) издваја се недостатком сјаја у затамњеном колориту и настојањем да се деформацијама на цртама лица и на бради изазове повишено осећање. Ова појединост могла би бити повод за размишљање о уделу још неког мајстора, али је због подударности осталих особина с наведеним елементима стила "другог сликара" много вероватније да се ради о еклектичком сједињавању различитих елемената израза, типичном за још неке сликаре овога доба. Немарно и брзо сликане фреске "трећег мајстора" изразито су популарног карактера. Његов колорит је сасвим уздржан, скоро угушен "прљавим" тоновима зелене, маслинасте, љубичасте и плаве. Исте особине преовлађују и у инкарнату, где се уз јаке контуре и дубоке сенке смењују тамнозеленкасти окер, мрка и црвени акценти. Иако су индивидуалне разлике уочљиве лако, живопис у Марковој цркви, то треба посебно истаћи, представља уједначену целину. Као заједничка црта тројице мајстора издвајају се наглашена контура, ненаметљива пластика, плитак простор и недостатак снаге да се елементи композиције повежу у чвршће устројен склоп. По свим тим особинама сликарство Маркове цркве показује се као представник оне струје у уметности XIV века која је између 1330. и 1370. градила слику благих емоција, инсистирајући на лабавој структури, меком цртежу и нежном колориту.[82] Тројица драдњанских сликара, осредњих могућности, негују провинцијску варијанту те уметности, доследну у оној мери у којој су то допуштали темперамент и занатско искуство појединца.

Захваљујући двама сразмерно добро очуваним споменицима из средишњих деценија XIV века, данас смо у прилици да без много колебања издвојимо уметничке изворе сликара Драдње, начас, чак да пратимо и њихово кретање. У науци је недавно обелодањено опажање да се фреске Маркове цркве везују за сликарство Љуботена (око 1342–1345).[83] Досадашња истраживања фресака у задужбини госпође Данице сагласна су у оцени да се љуботенски живопис одликује и стилском и рукописном монолитношћу.[84] Пажљив поглед, међутим, показује да је реч о стилски сложеној целини, делу двеју вишечланих скупина које су радиле одвојено, у размаку од најмање годину дана.[85] Фрескама Драдње сродно је сликарство друге љуботенске групе, оне која је, пошто су први мајстори[86] напустили посао, украсила у западном травеју прву зону, у наосу површине испод венца који дели трећи и други појас, а олтарски простор од темена до пода. Два ансамбла везују се многим заједничким цртама, колоритом, цртежом, концепцијом простора и форме. Та сродност местимично је таква да се без резерве може говорити о истом рукопису. Први сликар Драдње важио је и овде као један од угледнијих чланова дружине. Сликао је, на пример, светог Спиридона, на јужном зиду ђаконикона, и многе фигуре у првој зони наоса, светог Трифуна, Јермолаја и Меркурија. Тек ту, на обимнијем узорку, сагледавају се све особине његовог осетљивог стила: лазурни намаз боје, брижљиво сликана лица, светао колорит, бојна скала и интересовање за спољну углађеност. Особине стила другог и трећег сликара Драдње одвајају се с једнаком лакоћом. Хладан колорит, уске сенке, исполирана форма и бледи окер инкарната другог мајстора прате се на многим местима у другој зони јужног зида, најјасније на лику Христа детета (сл. 11), у школьки протезиса. Лик арханђела на северном довратнику западног улаза, на другој страни, показује одлике типичне за "трећег мајстора": дубоке сенке, замућен колорит и нешто ширу контуру. За потпуну представу о односу два споменика, важно је, међутим, напоменути да између живописа Љуботена и фресака у Драдњи постоје и бројне и знатне разлике. Побројана својства стила другог сликара ретко кад су сједињена у оквиру исте слике, нигде се не опажа ни његова наклоност "барокизацији" форме; поред тога – што је и најважније – у задужбини госпође Данице не наилази се нигде на сликарске навике карактеристичне за рукопис другог и трећег сликара из Драдње. Шта се крије иза овог двојства? Да ли руке двеју група од по два међусобно сродна уметника који су с првим сликарем радили одвојено у Марковој цркви и у Љуботену, или су уочене разлике последица механичког прилагођавања захтевима поручилаца – тешко је рећи. Ниједна могућност није искључена. Наговештаје за последњу пружа околност да се разлика између дисциплинованог (у Љуботену) и нешто "слободнијег" (у Драдњи) сликања примећује и у сликама првог мајстора. С обзиром на обим расположиве грађе, у сваком случају, најмање је ризично закључити да је у оба споменика радио сликар архимандрита Данила.

У првом раду о драдњанском манастиришу речено је да сликарство Маркове цркве није могло настати пре 1334, односно да је, по свој прилици, настало средином XIV века, "у време цара Душана", како је то, истина на основу несигурног исписа из остатака ктиторског натписа, пре седам деценија, закључио и В. Радовановић.[87] Околност да је најмање један од аутора живописа у Драдњи, негде око 1345. године, радио на осликавању Љуботена, сама по себи говори у прилог таквој могућности. Сликарство описане концепције – ако је судити по чињеницама које нам данас стоје на располагању – не појављује се у Србији нигде ни пре пете деценије ни после 1360. Тешко је, ипак, указати на податак који би нам допустио да време настанка драдњанског сликарства одредимо хронолошки прецизније у односу на Љу-

82 В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1975, 78.

83 И. Ђорђевић, нав. дело, 163.

84 В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 61; И. Ђорђевић, нав. дело, 147.

85 На то указује низ појединости. Овде наводимо само шав на споју фреско-малтера прве и друге скупине, на северном зиду наоса, у западном травеју.

86 Стилска анализа првог сликарства Љуботена показује да је групу предводио Јован Теоријан, "најбољи сликар Охрида у време српске власти". О томе М. Радујко, *Још једно дело Јована Теоријана. Старије сликарство Љуботена* (у припреми).

87 В. Радовановић, нав. дело, 442; уп. и М. Радујко, нав. дело, 55. Радовановићево датовање прихвата И. Ђорђевић, нав. дело, 163.

ботен. Извесне наговештаје за таква закључивања пружа једино представа светог Јована Богослова. И степен деформације и сасвим угашен, мрк инкарнат више су својствени сликарству шесте него пете деценије. У сваком случају, мало је аргумената за датовање живописа изван времена цара Стефана Душана (1346–1355) и година које су непосредно следиле његовој напрасној смрти.

Љуботенске фреске, мислимо, разуме се, на млађи слој, тумачене су до сада, по правилу,[88] као усамљена појава у српском сликарству XIV века. Неопажено се прелазило преко чињенице да оне – а самим тим и оне из Драдње – сачињавају посебну стилску целину са живописом у Богородичиној цркви манастира Матеича (око 1350),[89] задужбини царице Јелене и младог краља Уроша.[90] Унутрашња повезаност три споменика не испољава се само у концепцији њиховог сликарства него и у језику којим је оно изграђено: са упадљивом учесталошћу понављају се исти облици архитектуре, исти однос фигуре и простора, иста улога архитектуре у композицији, исто хаотично гомилање учесника, иста бестелесност фигуре и исти светао, хладан колорит. Привидно јединствен, стил матеичког сликарства крије у себи многе фине, покаткад и врло упадљиве разлике. Пажљива анализа тек треба да на основу тих разлика открије личне уметничке изразе. И пре предузимања детаљних стилских истраживања Матеича, може се, међутим, као извесна примити претпоставка да је сликар Чуда Христових на своду протезиса у Љуботену радио у оба споменика.[91] Упоређења Матеича с фрескама Драдње немају у расположивој грађи подлогу за сличан закључак. Но, и независно од тога па и од разлике у квалитету – по вредности драдњанске фреске стоје знатно испод живописа најбољих мајстора Матеича – нема сумње да је екипа из Маркове цркве и по схватањима и својим способностима могла припадати скупини царице Јелене и краља Уроша. Сликарство Драдње није прави повод да се залази у проблем генезе стила разматраних споменика и порекла њихових извођача. Мора се ипак подвући очевидна чињеница: уметничка уједначеност Матеича, Љуботена и Драдње таква је и толико одређена, а *стил њиховог сликарства толико одељен од осталих оновремених споменика,* да се са сигурношћу може говорити о делима сликара образованих у истом духу, на заједничким изворима, врло вероватно и у истом уметничком центру.

Упоредно проучавање сликарства Драдње, Љуботена и Матеича баца светло и на нека општа питања уметничког живота у Србији средином XIV века. Према досадашњим сазнањима, стилски диспаратном сликарству пете и шесте деценије у Македонији дале су печат две скупине мајстора радионица Јована Теоријана и тзв. "скопска" скупина.[92] Издвајањем Матеича, Љуботена и Драдње у нов круг показује се да је организам оновремене уметности био једноставнији него што се мислило. Пада у очи најпре да збир дела три скупине обухвата највећи део остварења сачуваних у овим пределима, истовремено и врло угледне, чак најзначајније целине настале између 1340. и 1360. У затвореном кругу њихових атељеа негује се јасно дефинисана уметност различитих праваца; искључиво кроз њих у сликарство у Македонији продиру схватања која су у Византији обележила епоху. Истраживања судбине првих двеју група већ су дала позитивне резултате.[93] Када је реч о скупини Драдња–Љуботен, односно Љуботен–Матеич, од значаја ће несумњиво бити чињеница да на локалном тлу у деценијама иза осликавања задужбине царице Јелене и краља Уроша нису, не бар засад, идентификоване ни стилске појаве ни личности које би биле њихови следбеници.

*
* *

Живопис Маркове цркве, мада до данас доспео тек делом сачуван и тешко озлеђен, представља вредан прилог историји анахоретског сликарства у средњовековној Србији. То што сликари Драдње – као чланови или следбеници – припадају радионици упосленој на живописању угледне властеоске и царске задужбине, на најбољи начин поткрепљује више пута потврђено сазнање да се у уметности XIV века сасвим губи у науци пренаглашена граница између "монашког", "испосничког" и "световног" сликарства. Ни квалитет драдњанских фресака није необична појава у испосничкој уметности XIV века. Оно по чему фреске Маркове цркве привлаче пажњу, међутим, није стил. Настојање да се иконографијом искажу нарочите потребе и схватања манастирске заједнице није у тој мери одређено поновљено у пећинском сликарству средњовековне Србије још од времена живописања испоснице Петра Коришког, у другој трећини XIII века.[94] Ретко приказивана Молитва светог Јована Златоуста говори, наиме, о нарочитом занимању архимандрита Данила и његове именом непознате сабраће за тематику која је на широким просторима византијске културне сфере у току XIV века, у доброј мери и под утицајем превирања у монашкој култури овог столећа, уживала знатну популарност, а ансамблу у целини обезбеђује једно од истакнутијих места у кругу испосничких задужбина средњовековне Србије.

88 С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 143; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 61.

89 Живопис Матеича датовао је Н. Л. Окуњев, *Грађа за историју српске уметности. 2. Црква свете Богородице – Матеич,* Гласник Скопског научног друштва VII–VIII (Скопље 1930), 89 – на основу "беле" боје вела царице Јелене на ктиторском портрету, на јужном зиду наоса, тобоже знаку жалости удове за преминулим мужем – у прве године после смрти цара Душана (1355–1357). Као додатан доказ у прилог својим извођењима Окуњев наводи узраст краља Уроша, на овој слици, оцењујући да би престолонаследник могао имати око 19 година. Урошев узраст, међутим, пре је доказ за наше датовање. Приказан као сактитор, како с мајком приноси модел Богородичине цркве, Душанов син је овде, наиме, приказан као дечак, без бркова и браде, осетно нижи од оца, чак и од мајке, по свој прилици не старији од 10–15 година. Посебно је индикативно да је Урош у Матеичу у односу на родитеље приметно нижи него на сликама у Љуботену (1342–45) и у Николи Болничком (1345), где је његов узраст пренаглашен. Додамо ли овоме изворне потврде о наглашено крупном стасу последњег владара из куће Немањића, takође имамо ли на уму околност да би смањење узраста – незабележено у владарском портрету – противречило средњовековном схватању царског достојанства, као неизбежан намеће се закључак да фреске Матеича нису могле бити окончане након смрти него за живота цара Душана, под условом да се сликар ктиторског портрета придржавао стварног изгледа младог Уроша, вероватно око 1350. Није, штавише, искључено ни да су фреске коју годину старије. На такву могућност упућивала би околност – већ поменута у вези с његовим портретима у Љуботену и у Николи Болничком – да се Урош као млади краљ, по правилу, приказује у нешто већем узрасту.

90 О живопису Матеича уп. С. Радојчић, нав. дело, 149–151; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 70–71.

91 Овом сликару може се приписати више композиција у горњим зонама у јужном делу наоса, пре свега Издајство Јудино, на источном зиду у југоисточном травеју Матеича. О овоме опширно у монографији *Црква светог Николе у селу Љуботену* (у припреми).

92 О Јовану Теоријану, његовим сарадницима и ученицима в. В. Ј. Ђурић, *Црква св. Софије у Охриду,* Београд 1963; Исти, *Марков манастир – Охрид,* Зборник за ликовне уметности 8 (Нови Сад 1972) 152–153, и passim; Исти, *Византијске фреске,* 69; Ц. Грозданов, *нав. дело*, 53–54, 60–61, 77–80, 100–110 и passim. О тзв. "скопској" сликарској дружини из деценија око средине XIV века в. С. Габелић, *Једна локална сликарска радионица из средине XIV века. Дечани – Лесново – Марков манастир – Челопек*, Дечани и византијска уметност средином XIV века, Београд 1989, 367–377 (са старијом литературом).

93 Уп. претходну напомену.

94 В. Ј. Ђурић, *Најстарији живопис испоснице пустиножитеља Петра Коришког,* ЗРВИ 5 (Београд 1958), 192–195.

Monastery of St. Nicholas in Dradnja

II – Frescoes

Milan Radujko

The article deals with the frescoes in the cave church of St. Nicholas (Marko's Church), part of a monastery complex not far from the village of Dradnja. This is a small single-nave building with an upper storey and the entrance on the ground floor. Its construction and frescoes were commissioned by four monks, one named Danilo, apparently with financial assistance from a certain voivode whose name began with the letter B.

The original fresco ensemble has survived in fairly small fragments. On the surfaces inside the church today one can discern with varying difficulty the remains of several compositions and individual scenes. In the first zone of the sanctuary (altar) is the composition of the Divine Liturgy. In the second and third zones are parts of three scenes of the Feasts of the Church: the Transfiguration (in the tympanum on the west wall), Entry into Jerusalem (second zone of the north wall) and the Dormition of the Virgin (second zone of the north wall). Still visible in the first zone of the naos, in faded, unequally preserved fragments, are six figures. On the north wall, by the iconostasis, is the Deesis, between the Deesis and the west wall an unidentified holy physician, probably St. Panteleimon. Further along on the north half of the west wall is another holy physician, possibly St. Cosmas. Running along the plinth zone on the north wall of the naos is a narrow band, painted white in the sanctuary, in the naos red and black bands of ornamentation. The door posts, as usual, were covered by a leafy cross of Calvary (on the south wall). More information is gained from the decoration of the west facade of the upper storey. The two upper zones feature the donor's composition. Above the entire scene is Christ as a child. In the second zone, badly damaged, are four monks with arms raised towards St. Nicholas painted in a niche above the entrance. Preserved in the first zone north of the entrance is the Prayer of John Chrysostom. Of the decoration covering the surface south of the entrance very small fragments survive. The saint by the cave rock might be an Apostle, poet or monk. Of the bust by the entrance one can distinguish only the folds of a robe. In two small fragments one can see details of a stylized vine, red and blue against a white background, perhaps parts of a flowering cross of Calvary. The programme on the ground floor has preserved traces of three unidentified compositions, maybe parts of the story of St. Nicholas.

In further discussion the author dwells on the programme characteristics of the ensemble, the iconography and style of the frescoes. In the analysis of the programme somewhat more attention is devoted to the choice and arrangement of themes on the west facade, the use of the donor's composition in this place, the location of the portraits above the entrance to the church, finally also the facade decoration itself. The discussion of the iconography focuses on the rarely painted composition Prayer of St. John Chrysostom. According to available information it appears that the composition follows the tradition of the prayer portrait. A certain influence on the composition may stem from a developed variation of the theme found in late 13th-century frescoes in the catholicon of Chilandari monastery (the composition was re-painted in 1804) and in a manuscript miniature from the Athonite monastery of Vatoped (No 761). The purpose of the painting was to celebrate prayer as the main part of the monastic dedication and to emphasize the anchorite function of the chruch of Abbot Danilo and his brothers.

As regards stylistic features, the frescoes in Marko's church are related to later painting at Ljuboten and Mateič. Bearing this in mind, the author is inclined to date them to the "reign of Emperor Dušan", i. e. the period between 1346 and 1355.



Сл. 1. Владарски портрети: св. Јелена, св. Константин, цар Урош (1358–1360) и краљ Вукашин (1365–1371) (цртеж Н. Цонев)

О историјским портретима у Псачи и времену њиховог настанка

Загорка Расолкоска-Николовска

Сени моѓ ӣрофесора Свеӣозара Радојчића

UDK 75.052.033.2.041.5 (=861:497.17)"13"

The article examines the chronology of the historical portraits at Psača after the author's discovery that King Vukašin was portrayed on the new layer of frescoes. It is supposed that originally Empress Jelena might have been painted in that spot as the nun Jelisaveta. This has resulted in the dating of the Psača frescoes being shifted to the period after she entered the convent and when she recognized the supreme authority of her son as Emperor Uroš, c. 1358–1360.

О историјским портретима у цркви Св. Николе у селу Псачи, код Криве Паланке, доста је писано. С правом је истицано да се у овој властеоској задужбини севастократора Влатка налазе најлепши сачувани портрети једне ктиторске породице, насликане на јужном зиду као пандан владарским портретима цара Уроша и краља Вукашина, на северном.[1] Сви досадашњи истраживачи, на основу сачуване повеље којом је црква Св. Николе приложена манастиру Хиландару, сматрају да је властелин Влатко подигао цркву Св. Николе на "своју баштину Псачу" пре 1355, односно 1358. године, у зависности како је прочитана година издавања повеље.[2] Живопис цркве у Псачи, укључујући и историјске портрете, редовно се датује у време савладарства српског цара Уроша и краља Вукашина (1365–1371), на основу њихових сачуваних портрета, где су први и једини пут заједно представљени.[3]

Проучавајући ктиторске портрете у Псачи, запазили смо нове појединости, које омогућавају да се ктиторски портрети, посебно владарски, сагледају у другом светлу, дајући при том такве податке који доприносе да се време настанка живописа приближи времену подизања цркве.[4] Потрудили смо се и да ископирамо натписе, вршећи при том понегде допуне на основу старијих фотографија и публикованих натписа.[5] На темељу тих сазнања овај рад настоји да одговори на неколико питања на која се до сада није могао дати поуздан одговор. Свакако да ће и после нашег рада остати отворена одређена питања која у овом тренутку нисмо могли да решимо. Међутим, настојали смо да поставимо проблем и заинтересујемо историчаре и историчаре уметности, нарочито медијевисте, да наставе са решавањем проблема које нуди живопис у Псачи.

На почетку желимо да нагласимо да смо у време истраживања на терену, обављених још 1984. године, приметили да је фигура краља Вукашина постављена накнадно, на новом слоју малтера.[6] Овај нови податак био је довољан изазов да изнова проучимо историјске портрете у Псачи. Као прво, поставило се питање – која је историјска личност могла бити насликана поред цара Уроша и из којих је разлога касније, када је Вукашин постао краљ и Урошев савладар, могла бити прекривена? Друго – да ли је Душанов и Урошев властелин Влатко, насликан као севастократор, што је као звање исписано поред његове главе, насликан после или пре добијања титуле севастократора? И на крају: када је могао настати живопис у цркви Св. Николе у Псачи, нарочито када његови историјски портрети? Ово су била само нека од питања приликом проучавања теме о ктиторима у Псачи.

1. Владарски ӣорӣреӣи (1358–1360)

На северном зиду простора који одговара нартексу цркве Св. Николе, поред стојећих фигура првог хришћанског цара св. Константина и његове мајке св. Јелене насликана су два владарска портрета. Наша истраживања су показала да је Вукашинов портрет насликан накнадно, на новом слоју малтера. То је нарочито видљиво на крсту, чији је један део урађен al fresco (који је и боље сачуван) а други al secco техником. Према томе, упоредно сликање цара Уроша и његовог савладара кра-

1 О портретима су писали: П. Поповић, *Прилоѓ за сӣудије сӣаре срӣске црквене архиӣекӣуре*, Старинар I (1923) 111; V. R. Petković, *Portreti iz Psače,* Narodna starina XX (Zagreb 1929) 202–203; Н. Л. Окунев, *Портреты королей-ктиторов в сербской церковной живописи,* Byzantinoslavica II (Prague 1930), 91–92; С. Радојчић, *Порӣреӣи срӣских владара у средњем веку,* Скопље 1934, 60–61; Р. Грујић, *Скоӣска миӣроӣолија,* у Споменица српско-православног саборног храма Свете Богородице у Скопљу (1835–1935), Скопље 1935, 174, 176; К. Јиречек, *Исӣорија Срба,* II, Београд 1952, 340; J. Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена,* Београд 1953, 53–54; Г. Острогорски, *Серска облисӣ ӣосле Душанове смрӣи*, Београд 1965, 11 (= *Визанӣија и Словени*, Сабрана дела, IV, Београд 1970, 445); В. Ј. Ђурић, *Визанӣијске фреске у Јуѓославији*, Београд 1974, 75–76, 216–217; F. Kämpfer, *Die Stiftungskomposition der Nikolauskirche in Psača – Reichentheoretische Beschreibung eines politischen Bildes,* Zeitschrift für Balkanologie, X, 2 (München 1974), 47–56; Р. Михаљчић, *Крај срӣскоѓ царсӣва,* Београд 1975, 75; F. Kämpfer, *Das russische Herrscherbild, Von der Anfängen bis zu Peter dem Grossen*, Recklinghausen 1978, passim.

2 Повеља је оригинална. Писана је на пергаменту, без печата је. Чува се у манастиру Хиландару. Скраћену је објавио С. Новаковић, *Законски сӣоменици срӣских држава средњеѓ века*, Београд 1912, 435–436, а целу А. Соловјев, *Одабрани сӣоменици срӣскоѓ ӣрава*, Београд 1926, 155–157. Дипломатичко-палеографски је обрађена код Л. Славева – В. Мошин, *Срӣски ѓрамоӣи од Душаново време,* Прилеп 1988, 200–202, где је сабрана и старија литература око датирања повеље.

3 Сви аутори који се дотичу живописа у Псачи стављају га у ово време. Једино Р. Грујић сматра да су ктиторски портрети настали око 1355–1366. године, а портрети цара Уроша и краља Вукашина између 1366. и 1371, в. *Скоӣска миӣроӣолија*, 174, 176, сл. 76–80.

4 У оквиру научног пројекта "Ктиторски портрети и натписи на зидном сликарству Македоније", израђена је и ова документација из Псаче. Документација је својина Одељења за уметност Музеја Македоније у Скопљу.

5 Натписи су исписани белом бојом на тамноплавој позадини. Неки од натписа за време Првог светског рата били су изгребани (V. Petković, *Portreti iz Psače*, 202) а и тамо где то није учињено, натписи су у лошем стању. Принцип копирања примењен у овом случају је следећи: сва сачувана слова су црна, она од којих су остали само отисци добила су контуре, док су она реконструисана обележена испрекиданом линијом.

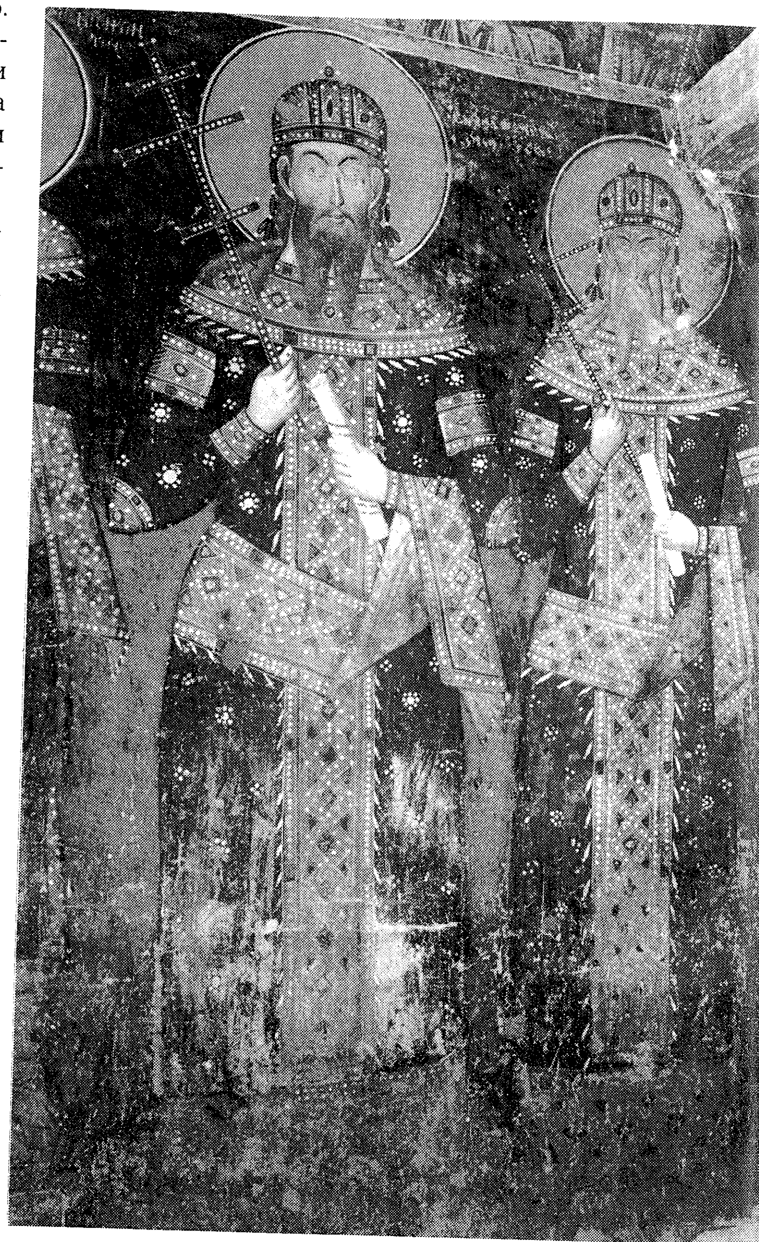
6 У откривању чињенице да је Вукашин насликан на новом слоју малтера помогло нам је велико искуство Николе Цонева, сликара и конзерватора у Музеју и нашег сталног сарадника на пројекту. Он је израдио цртеже портрета и калкове натписа, на нашу обострану радост, са великом тачношћу. Током ових протеклих година, још неколико пута са Цоневим били смо у Псачи, добивали још понеки нови податак, међутим, оно што смо први пут открили, с временом се само потврђивало.

ља Вукашина није била првобитна ктиторова замисао. После ове констатације неизбежно се поставља неколико питања – када је прекривен старији владарски портрет, ко је на њему био приказан и из којих је разлога био замењен? На ова питања тешко би се могао дати потпуно поуздан одговор без скидања млађег слоја малтера са ликом краља Вукашина.

Остављајући разматрање портрета краља Вукашина за последње поглавље – јер је он настао у време његовог савладарства са царем Урошом (1365–1371) – желимо прво да изнесемо наша запажања и размишљања о могућем изгледу првобитне представе у целини. Ради тога је потребно да се још једном осврнемо на сва четири лика која су црвеном бордуром издвојена од осталих светитеља прве зоне, пошто су сви заједно, свакако, представљали пандан ктиторским портретима на јужном зиду (сл. 1).[7]

Први са запада према истоку насликани су св. Јелена и св. Константин, у царским орнатима, како између себе држе крст. Стоје на црвеним јастуцима, постављеним на нешто вишем нивоу од осталих фигура. И Франк Кемпфер је приметио да св. Константин и св. Јелена нису издвојени црвеном бордуром од владарских портрета. Он је истакао ову чињеницу и нагласио да има извесно значење то што свети пар Константин–Јелена није издвојен од живих владара. Тај ликовни елеменат показује да то није ни било неопходно.[8] Непосредно суседство Немањића са паром Константин–Јелена, који се сматра духовним претком свих хришћанских владарских парова, први пут је представљено у Старом Нагоричину (1318), где је краљица Симонида, византијска принцеза и жена краља Милутина, постављена поред св. Јелене.[9] Ова запажања овде нарочито истичемо, јер, као што ћемо касније видети, издвајање св. Константина и Јелене не само што није било неопходно, како сматра Ф. Кемпфер, већ је, напротив, жеља ктитора била, највероватније остварена уз претходну сагласност цара Уроша, да они буду насликани уз портрете владара. На ову чињеницу вратићемо се још једном, јер сматрамо да је важна за решавање питања која је личност првобитно била насликана поред цара Уроша.

Готово у средини композиције доминира портрет цара Уроша (сл. 2). Професор Светозар Радојчић је сматрао да је цар Урош насликан у традицији из Душановог доба, па је због тога и овде царска слика већа од осталих фигура око ње.[10] Урошев портрет је потпуно очуван. Приказан је као млад, крупног изгледа. Обучен је у тамнољубичасти дивитисион, украшен кружним украсима на лактовима и перибрахионима. Доњи део дивитисиона завршава се траком златножуте боје, украшеном драгим камењем и бисерима.[11] На глави има затворену круну, а са стране препендулије од дугих плавих каменова и бисера. Огрлица и лорос су такође богато украшени. У



Сл. 2. Владарски портрети, цар Урош и краљ Вукашин (1358–1360) (фото Народни музеј, Београд)

десној руци држи скиптар у виду крста, а у левој, преко које је пребачен лорос, затворен свитак. Стоји на црвеном јастуку. Лице цара Уроша врло је лепо представљено и добро сачувано (сл. 3). Само су очи оштећене. Изнад њих насликане су танке извијене обрве. Нос је танак, мало орловског типа. Уста правилна и мала, изнад којих су танки бркови. Коса, риђе боје, дугачка је и пада у увојцима по леђима и спреда на груди. Бујна брада, боје као и коса, раздељена је у два дела по тадашњој моди. Лево од његове главе исписан је натпис **вь х҃а б҃а благовѣрни ц҃рь Ѹрошь**, који је касније изгребен.[12] На основу сачуваних делова доносимо калк натписа (сл. 4).

Када смо први пут открили да је Вукашинов портрет накнадно насликан нисмо запазили ништа конкретно што би нас упућивало да одговоримо на питање – ко је овде био првобитно насликан. Једино је било сигурно да је и та касније прекривена особа била приказана како стоји на црвеном јастуку и има ореол на глави.[13]

7 О присуству владарског портрета у зидној декорацији, као доказ да је задужбина подигнута знањем, пристанком или чак и владаровом помоћи, види примере код Г. Бабић, *О портретима у Рамаћи и једном виду инвеституре владара*, Зборник за ликовне уметности МС 15 (Нови Сад 1979), 173–176; о портретима у Полоцком, Ц. Грозданов – Д. Ћорнаков, *Историјски портрети у Полошком* (I), Зограф 14 (Београд 1983), 60–65; Исти, *Историјски портрети у Полошком (II)*, Зограф 15 (Београд 1984), 85–93; о портретима у Кучевишту, З. Расолкоска-Николовска, *О ктиторским портретима у цркви Свете Богородице у Кучевишту*, Зограф 16 (Београд 1985), 41–53.

8 F. Kämpfer, *Die Stiftungskomposition der Nikolauskirche in Psača*, 54.

9 Исто. Види још и Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, Београд 1993, 118–121 (са старијом литературом о овом проблему).

10 С. Радојчић, нав. дело, 61.

11 Исто.

12 Натпис су објавили: V. R. Petković, *Portreti iz Psače*, 202; П. Ј. Поповић – В. Р. Петковић, *Старо Нагоричино – Псача – Каленић*, 53; С. Радојчић, *Портрети*, 67; Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, III, бр. 5113 (по препису Љ. Ковачевића) и IV, бр. 6056

13 На једној малој површини види се да је и старији ореол био такође окер боје.

Сходно томе смо закључили да је и првобитни лик свакако припадао царској породици.

Анализирајући место које заузимају владарски портрети, постаје очигледно да је поред цара Уроша, на месту где се сада налази лик краља Вукашина, првобитно могла да буде насликана само особа која је била нижа од Уроша и која је заузимала ужи и нижи простор од његове фигуре. Поређењем са ликом св. Јелене и површином коју она заузима, дошли смо до закључка да је на месту краља Вукашина претходно могла бити насликана једино женска особа, са рукама припијеним уз тело, која је исто тако стајала на пурпурном јастуку, нешто мањем и нешто ниже постављеном од Урошевог јастука.[14] Полазећи од ових сазнања наша прва помисао била је да је овде првобитно била представљена царица Јелена, поред свога сина Уроша. То врло речито говори да је живопис у Псачи настао после смрти цара Душана (децембра 1355). Касније, током истраживања, запазили смо на доњем делу Вукашиновог дивитисиона један мали део фреске који сасвим поуздано доказује да се ради од двослојном живопису; на старијем слоју види се тамноплава боја. Овај детаљ нас, поуздано, упућује на особу која није била насликана у пурпуру, тј. на особу која није носила царски орнат.[15] Поред овог очигледног доказа, доношењу оваквог закључка иде у прилог још један детаљ који смо касније запазили. Наиме, поред Вукашиновог дивитисиона, у доњем делу, с његове десне стране, остао је мали део од првобитне одеће старијег портрета, који се тамноплавом бојом издваја од зелене позадине на којој су насликана сва четири портрета. Овај детаљ још више оснажује нашу прву помисао да је поред Уроша била насликана његова мајка, царица Јелена.[16]

Портрет царице Јелене морао је настати после њеног замонашења јер овде је само тако могла бити представљена, на што указују наведени детаљи, као што претпостављамо, њене монашке одеће. Ако је тачна наша претпоставка о портрету царице Јелене као монахиње Јелисавете, може се одредити доња граница настанка живописа у Псачи. То је датум замонашења српске владарке, које је, према најновијим истраживањима, обављено 24. априла 1356. године, у недељу на Ускрс и празник цариградске чудотворке св. Јелисавете.[17] Горњу границу, свакако, одређује портрет краља и царевог савладара Вукашина (1365–1371). У ширем оквиру датовања псачког живописа и владарски портрети, сем Вукашиновог, настали су у размаку од пролећа 1356. до 1365. године, десет година раније него што се до сада мислило.



Сл. 3. Цар Урош (детаљ) (1358–1360) (фото Народни музеј, Београд)

Сл. 4. Натпис поред главе цара Уроша (калк Н. Цонев)

Међутим, и овај широко постављени оквир може се сузити. Сва је прилика да су владарски портрети у Псачи настали у време када је царица Јелена-Јелисавета, после смрти цара Душана, фактички владала у Серу и околини, али је при том још извесно време признавала власт свога сина, цара Уроша. Подаци савремених извора сведоче да се до краја педесетих година XIV века, цар Урош увек лојално помињао на првом месту.[18] Тек касније, на почетку седме деценије XIV века, јављају се први документи који говоре о њеној независној владавини.[19] Због тога сматрамо да су владарски портрети цара Уроша и царице Јелене у Псачи могли настати у периоду од маја 1356. до краја 1360. године. У том периоду Урош је свакако желео да се представи са мајком царицом Јеленом-Јелисаветом, поред светог пара, византијског императора Константина и његове мајке царице Јелене. Зато смо на почетку нагласили да је иконографија владарских портрета у првобитној замисли била насликана по жељи актуелних владара, цара Уроша и његове мајке царице Јелене-Јелисавете. То је без сумње била и жеља ктитора, који су врло репрезентативно насликани на супротном

14 Постављање јастука ниже вероватно је уследило из разлога што се горе, изнад лика, налази попречна греда, која захвата и део нимба, па је, сходно томе, и ова фигура морала да буде ниже постављена од Урошевог лика.

15 Та фигура, према томе, не би могла да буде Урошева супруга која се спомиње код М. Орбина [*Краљевство Словена*, Београд 1968, 41 (9–11)]. С. Ћирковић (*Коментари и извори Мавра Орбина*, 309–310) сматра да је Урош био ожењен Анком или Анчом, кћери влашког војводе Александра Басарабе. Уп. А. Ивић, *Родословне таблице српских династија и властеле*, Нови Сад 1928, бр. 2. Немањићи II (ожењен јула 1360); И. Руварац, *Краљице и царице српске*, Зборник Илариона Руварца I, Београд 1934, 28–30; Р. Михаљчић сматра да је Урош био ожењен кћерком кнеза Војислава Војиновића, по исказима М. Орбина, али услед недостатака извора не може се проверити (*Крај српског царства*, 62–63).

16 О краљици и царици Јелени в. К. Јиречек, *Историја Срба*, 300; Г. Острогорски, *Серска област* (=Сабрана дела, IV, 438); Р. Михаљчић, *Крај српског царства*, 23–26, а посебно М. Ал. Пурковић, *Јелена жена цара Душана*, Диселдорф 1975, 1–32; И. Божилов, *Фамилията на Асеневци (1186–1460), генеология и просопография*, София 1985, 186–191.

17 Б. Милутиновић – Р. Радић, *О времену замонашења царице Јелене*, Зборник радова Византолошког института, 33 (Београд 1994), 195–201 (са старијом литературом по том питању).

18 Г. Острогорски, *Серска област*, 3–5 (=Сабрана дела, IV, 435–439); Р. Михаљчић, *Крај српског царства*, 23–25; *Византијски извори за историју народа Југославије*, VI, Београд 1986, 559, нап. 627.

19 Исто.

зиду. Занимљиво је, ипак, приметити да на великом броју сачуваних портрета царице Јелене, она ни на једном није представљена после смрти свог супруга, цара Душана. Такође додајемо да натпис уз лик царице Јелене-Јелисавете, који се вероватно налазио испод Вукашиновог натписа, данас није сачуван. Вероватно је прекривен бојом на којој је Вукашинова сигнатура исписана al secco.

Радећи студију о историјским портретима у Псачи, Ф. Кемпфер није запазио да је Вукашинов портрет касније насликан. Међутим, он доноси нека врло интересантна запажања семантичког карактера која се односе и на овај портрет. Као прво, Кемпфер је уочио да цар Урош, супротно обичају, није представљен са својом женом Аном, ћерком влашког кнеза Николе Александра,[20] већ је на њеном месту насликан краљ Вукашин као његов савладар.[21] Према овом аутору, одсуство царице, а присуство савладара је елемент који се односи на тадашњу политичку ситуацију.[22] С једне стране, могуће је да се одсуство царице узме као десигнација, односно, са друге, да се претпостави да је она била у немилости, а да се појава Вукашина сматра нужном заменом. Ф. Кемпфер узима ову могућност за највероватнију. Тако се слика Вукашина може сматрати веома важном, а изостављање царице последичном појавом.[23] Он је, такође, запазио и допунске релационе ознаке између фигуре Уроша и Вукашина, као што је предимензионисање цара, које истовремено ствара перспективну илузију да Вукашин стоји иза њега и цару даје предност. Допунским знаком аутор сматра и то што је сликар, сликајући лакат цара Уроша, пресекао лакат Вукашинов, и што је поставио округли украс на Урошев лакат, и тиме направио разлику са Вукашиновим орнатом.[24] Илузијом о стајању Вукашина иза цара постигнуто је сужавање ликовне површине за краља Вукашина, а његова физичка презентација је смањена, иако само симболички.[25]

Проучавајући Урошеве портрете у Матеичу, Псачи и Богородици Перивлепти у Охриду дошли смо до нових сазнања која мењају досадашњу хронологију настанка његових портрета. Сва је прилика да је портрет цара Уроша у Псачи први који је настао после смрти цара Душана, а не последњи, као што се до сада мислило. Наиме, портрети у Матеичу, где је млади Урош насликан са својим родитељима у ктиторској композицији и у Лози Немањића, старији су бар десетак година од до сада предложеног датума. Датовање које је предложио Н. Окуњев дуго се сматрало прихватљивим. Аутор је веровао да је царица Јелена насликана у ктиторској композицији са белим превезом испод круне, што је држао знаком њеног удовичког положаја, па је и настанак портрета датовао после Душанове смрти, 1355. године.[26]

Ново датовање недавно је предложио В. Ј. Ђурић, износећи вероватну претпоставку да су портрети настали пре 1346. године. Проучавајући портрете владара на ктиторској композицији и у врху Лозе Немањића, аутор је запазио да су ликови Душана и Уроша млађи изгледом него што су у Дечанима, у припрати, где су насликани 1346/7. године.[27] Због тога исти аутор верује да су портрети у Матеичу настали за живота цара Душана.[28] Ово ново датовање владарских портрета у Матеичу потврдили смо и нашим теренским истраживањима, где смо констатовали да Јелена уопште не носи бео превез испод круне, као што је мислио Н. Окуњев. Царица Јелена је насликана у раскошном пурпурном огртачу са високом круном испод које се са обе стране спушта богато украшена тканина, на којој су због влаге горњи слојеви отпали па је остала само бела боја основе.[29] Исто тако, запазили смо и да ликови Душана и Уроша из Матеича изгледом највише личе, поред оних из Дечана, на њихове портрете у цркви Св. Николе у Љуботену, где су насликани пре 1346. године.[30] На основу новоизнетих сазнања око датовања владарских портрета, може се констатовати да је Урош представљен у Матеичу као млади краљ или краљ савладар, што ће утврдити даља пажљивија проучавања.[31] Пошто смо констатовали да портрети у Матеичу не представљају Уроша као цара, већ као младог краља или краља савладара, можемо да закључимо да је цар Урош за живота био само два пута представљен – у Псачи и на фасади Григоријевог параклиса у храму Св. Богородице Перивлепте у Охриду.

Упоређујући обе композиције – у Псачи и Охриду – где је цар Урош представљен у својству суверена државе, може се приметити и концепцијска разлика у сликању ктиторске композиције. У Псачи, као што смо видели, ктитори, севастократор Влатко и кнез Паскач, представљени су са моделом храма на јужном зиду, а владари, цар Урош и његова мајка, царица Јелена-Јелисавета, на северном. Као што је већ запазио С. Радојчић, цар Урош је овде насликан према традицијама из Душановог доба, и већи од осталих, па чак и од светог пара Константин–Јелена као и од своје мајке царице Јелене-Јелисавете. То је у суштини његов старији портрет где се још везује за своју породицу, а истовремено се упоређује и са византијским императором Константином.

У Охриду је сачуван Урошев последњи портрет, сликан 1364/65. године, неколико година пре његове смрти.[32] Цар Урош је овде насликан врло репрезентативно. Представљен је фронтално, у царском орнату, са затвореном круном на глави. У десној руци држи скиптар у виду крста, а у левој затворени свитак. Десно од њега су локални владари Гргур и Вук Бранковић, насликани као господари града. На сачуваним натписима истичу да су синови севастократора Бранка.[33] С друге стране, приказан је ктитор капеле деволски епископ Григорије, највероватније са моделом капеле (сада оштећеним), уз охридског архиепископа Григорија II и архимандрита Јована, игумана манастира Св. Климента, сви окупљени око попрсја св. Григорија, патрона капеле.[34] Примећује се да је овде цар Урош први пут представљен сам међу својим локалним велможама и црквеним прелатима Охридске архиепископије. Ово је уједно и доказ да се царица Јелена-Јелисавета осамосталила у Серу и, највероватније, није било потребно њено приказивање уз сина. Упо-

20 F. Kämpfer, *Stiftungskomposition der Nikolauskirche in Psača*, 55.

21 Исто.

22 Исто.

23 Исто.

24 Исти, 56.

25 Исто.

26 Н. Л. Окунев, нав. дело, 89.

27 В. Ј. Ђурић, *Лоза српских владара у Студеници*, Зборник у част Војислава Ђурића, Филолошки факултет, Београд 1992, 69–72.

28 Исто, 69.

29 Из наших теренских бележака.

30 З. Расолкоска-Николовска, *О владарским портретима у Љуботену и времену настанка зидне декорације*, Зограф 17 (Београд 1986), 45–50.

31 О ктиторској композицији у Матеичу припремамо свој рад.

32 О портретима у Охриду и њиховој идентификацији, в. Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 121–124 (са целокупном старијом литературом); Исти, *Проучување на живописот во Свети Климент (Богородица Перивлептос)*, Студии за охридскиот живопис, Скопје 1990, 96.

33 Исти, *Охридско сликарство*, 123–124.



Сл. 5. Ктиторска композиција (1358–1360) (цртеж Н. Цонев)

рећујући ова два лика видимо да је Урош у Псачи приказан много млађи него у Охриду. Према нашем новом датовању псачког живописа (1358–1360), Урош је највероватније имао око 23 или 24 године. За разлику од ранијих сачуваних портрета,[35] цар Урош је први пут у Псачи приказан као крупан човек, са дугачком косом, брковима и брадом. Талентовани непознати сликар у Псачи, који се нарочито истиче склоношћу ка портретисању, врло је лепо насликао цара Уроша и, чини нам се, аутентично га је представио. Након неколико година од преузимања престола, цар Урош (1355–1371) је сликајући се у Псачи, био свестан своје моћи, па је продужавајући царску традицију из Душановог доба насликан виши од осталих фигура и са већим нимбом. Неколико година касније, цар Урош је у Охриду приказан у већем сјају. Представљен је фронтално, у царском орнату, има око 30 година, такође је с брадом и брковима, и зрелијег је израза лица. Њему се, као према суверену државе, испруженим рукама обраћају Гргур и Вук Бранковић. И грчки натпис, по узору на титуле византијских владара, означава га као василевса и автократора Ромеја и Србије.[36] Иконографију слике допуњавају портрети охридског архиепископа Григорија II, деволског епископа Григорија, као ктитора капеле, и игумана манастира Св. Климента, архимандрита Јована. У суштини то је и најрепрезентативнији Урошев портрет, он је врло аутентичан,[37] што говори у прилог мишљењу да је Урош боравио у Охриду и да је сликар имао могућност да га изблиза добро упозна.

Ново датовање Урошевог портрета у Псачи у време између око 1358. и краја 1360. године доприноси да се промени међусобна хронологија његова два царска портрета. Први, старији портрет, јесте онај у Псачи, где је Урош још млад, а други је у Охриду, сликан 1364/65, око 5 година пре његове смрти. Овим се мења и досадашње устаљено мишљење да је Урош у Псачи приказан "красан телом но не и разумом",[38] јер је у годинама када је био насликан он заиста био млад, а како сматра и Р. Михаљчић, није ни био тако беспомоћан у вођењу српског царства.[39]

2. *Ктиторски портрети (1358–1360)*

На јужном зиду простора који одговара припрати цркве налази се ктиторска композиција, на којој је сед-

34 За архимандрита Јована, који је био у исто време и игуман манастира в. Загорка Расолкоска-Николовска, *Кога архимандритот Јован бил игумен на манастирот Свети Климент во Охрид?* (у штампи).

35 На свим ранијим портретима, закључно са Матеичом, Урош се слика млад, без браде, и увек уз своје родитеље.

36 Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 121–124; Исти, *Студии за охридскиот живопис*, 96.

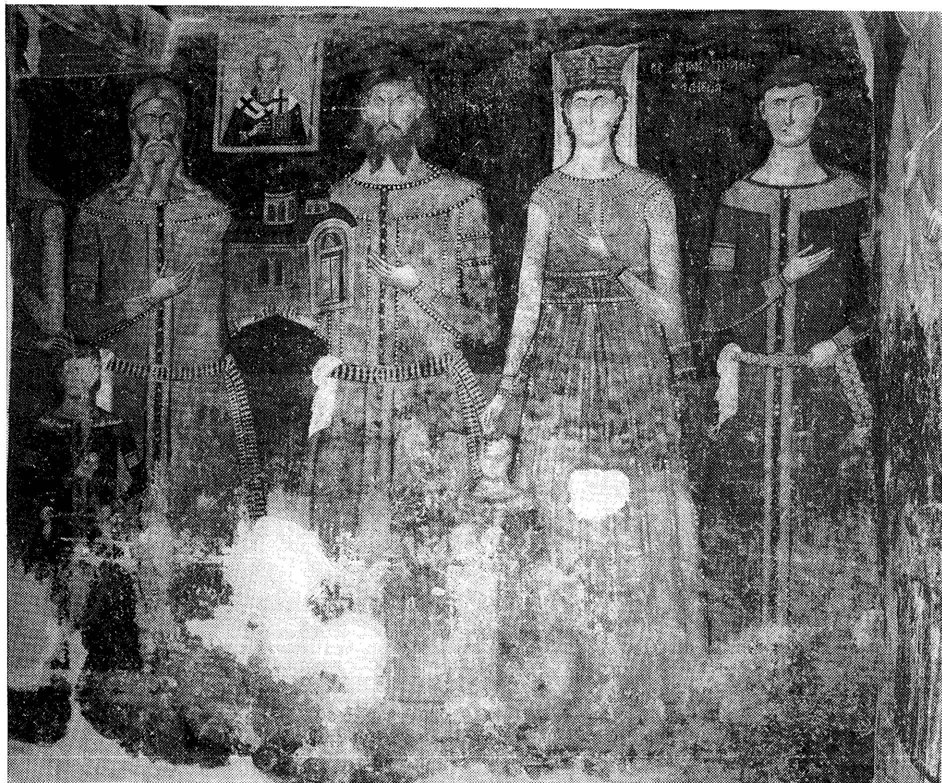
37 С. Петковић, *Лик цара Уроша у српском сликарству XVI и XVII века*, Зборник Народног музеја IX–X (Београд 1979) 521–522, сматра да је Урош приказан као зрео човек од око тридесет година и неаутентично.

38 С. Радојчић, *Портрети*, 60–61.

39 Р. Михаљчић, *Крај српског царства*, 29–32.

мочлана породица окупљена око иконе са ликом патрона цркве св. Николе (сл. 5). У средини, отац и син, кнез Паскач и севастократор Влатко, држе између себе модел цркве (сл. 6). До Паскача је његова жена кнегиња Озра, а између њих њихов мали унук Угљеша. Поред Влатка стоји његова жена, севастократорица Владислава, између њих најмлађи син, а поред ње други, већ одрасли син Стефан. Одевени су у најсвечаније одежде, украшене везом и бисером, а опасани су раскошним појасевима. Обрађени реалистички, без удварања, они представљају богату племићку породицу.[40]

Претпоставци да је овде представљена једна породица говори у прилог и чињеница да су сви чланови насликани у одећи истог краја, само различите боје (сл. 7). При том су употребљени исти, златом везени украси, укључујући и женске хаљине. Једино хаљина севастократора Влатка има шири оковратник и украсне траке на прсима и на боковима. Ако би се, међутим, претпоставило да све фигуре не припадају једној породици, као што помишља И. М. Ђорђевић, сматрамо да не би био могућ распоред фигура какав има ктиторска композиција у Псачи. У том случају би Угљеша, као син севастократора Влатка, био уз своју породицу, а не између кнеза Паскача и кнегиње Озре која благо милује свога унука.[41] Читава композиција, у којој су сви чланови насликани фронтално, на доле зеленој, а горе тамноплавој позадини, и са различитим гестовима чији је основ молитва, делује компактно и одаје утисак блиског сродства приказаних личности.



Сл. 6. Ктиторска композиција (1358–1360) (фото Народни музеј, Београд)

У средини композиције је севастократор Влатко, који држи модел храма десном руком, а лева му је постављена на грудима. Обучен је у црвену хаљину опточену крзном, која се спреда закопчава по целој дужини. Оковратник, као и све украсне траке, које су вертикално постављене, од злата су и украшене врежастим орнаментима. Рукави су узани и завршавају се наруквицама. Од шаке до лаката закопчавају се ситним дугметима. На рукавима су мали перибрахиони. Појас је од металних вертикалних чланова, чија се оба краја спуштају са леве стране фигуре. Копча појаса је четвртаста са повећим трном. За појас је заденута марамица. За разлику од других мушких чланова, одело Влатка има на прсима и на боковима узане украсне траке са бисерима.[42] Представљен је гологлав, а на ногама има црвене чарапе и црне ципеле. Најбољи опис лика севастократора Влатка дао је В. Ј. Ђурић. Он са правом истиче да је моћни



Сл. 7. Кнез Паскач и севастократор Влатко (1358–1360) (фото Народни музеј, Београд)

севастократор насликан "с огромном, неправилном, али изразитом главом и ситним монголоидним, јако приближеним очима, с дугим, танким носем и раздељеном бујном брадом, свакако урађен с највише психолошке дубине".[43]

Поред његове главе сачуван је натпис, исписан у три реда, који је и данас добро сачуван: **севастократоръ все срьпьске ʒ(е)млие Владко** (сл. 8).[44] Натпис је сигуран доказ да је "превазљубљени и правоверни властелин царства ми Влатко" из повеље, носио ово високо достојанство и да је ову титулу добио од цара Уроша.[45]

За нашу тему је од значаја што је Влатко у повељи споменут без икакве титуле, иако су изнета различита мишљења о њеном датовању.[46] Без обзира да ли је повеља из 1356. или 1358. године, поуздано је да су ктиторски портрети настали у време цара Уроша. Поставља се,

40 Овако језгровито описао је ову породицу В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 75–76, са старијом литературом на стр. 216–217.

41 И. М. Ђорђевић сматра да је кнез Паскач, заједно са севастократором Влатком, само дао средства да се ослика црква Св. Николе у Псачи (1365–1371), *О средњовековној цркви Светог Николе у Врању*, Врањски гласник XXVI–XXVII (Врање 1993/94), 34.

42 Ј. Ковачевић, *Ношња*, 54, т. XXXVIII.

43 В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 76.

44 Љ. Стојановић, *Записи*, IV, бр. 6060; П. Поповић – В. Р. Петковић, нав. дело, 53; V. R. Petković, *Portreti iz Psače*, 202; Б. Ферјанчић, *Севастократори и кесари у српском царству*, Зборник Филозофског факултета, XI–1, Споменица Јорја Тадића (Београд 1970), 262; Р. Михаљчић, *Крај српског царства*, 75.

45 Б. Ферјанчић, нав. дело, 261.

46 Према тексту повеље изгледа да ју је издао цар Стефан Душан. По Новаковићу (*Законски споменици*, 435), повеља је издата 25. марта 1358. године, док по Соловјеву (*Одабрани споменици*, 155–157) 25. марта 1355.

међутим, питање да ли је Влатко представљен као севастократор, како је то исписано поред његове главе. Кажимо одмах да није. Сама чињеница да је Влатко насликан без венца на глави и да носи хаљину исту по боји и украсима као и његов отац, кнез Паскач, говори у прилог нашем мишљењу да је ктиторска композиција насликана у време пре него што је Влатко добио севастократорску титулу.[47]

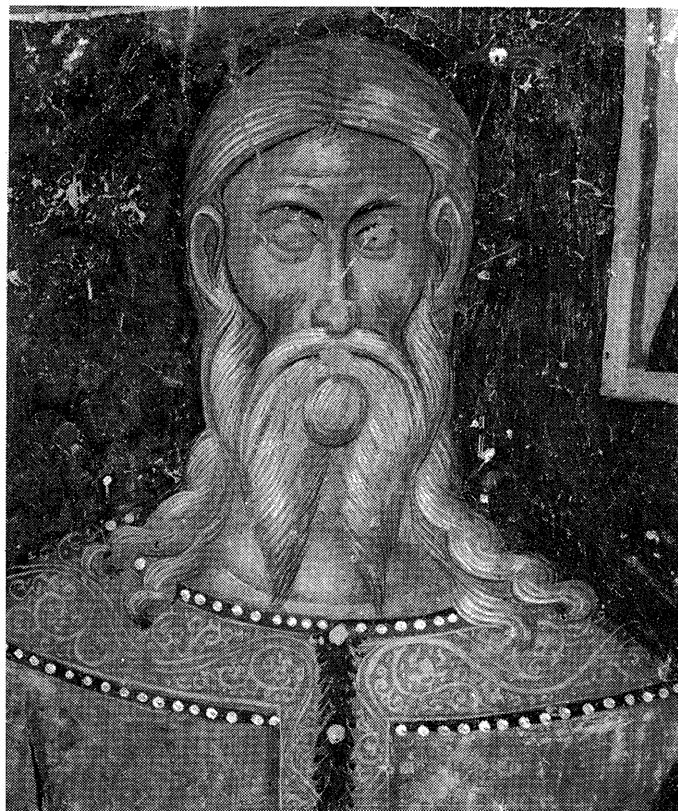
Да се Влатко одрекао репрезентативне вредности своје одеће која му припада[48] према византијским прописима и дозвољава да буде насликан у једноставној хаљини као и његов отац који је само кнез, запазио је и Ф. Кемпфер. Аутор сматра да одежда севастократора Влатка не изражава његов ранг у хијерархији византијског царског двора, ни његов политички значај.[49]

Из поменутих разлога сматрамо да је потребно при предстојећим конзерваторским радовима посветити више пажње овим портретима да би се могло доћи до неких нових сазнања. Добијени резултати би омогућили да се утврде неки досад исказани ставови, како о самим ктиторима тако и о времену настанка њихових портрета. При том, на првом месту, мислимо на натписе, јер, све нам се чини да су раније натписи били постављани нешто више, а касније да су прекривени и изнова исписани. Или, пак, постоји и друга могућност: још док су сликари радили, ктитор је могао добити севастократорску титулу па су они одмах исписали натписе одговарајуће новом рангу. Трећа, по нама и најприхватљивија могућност, је да су нови натписи са севастократорском титулом исписани у време када је настао и портрет краља Вукашина. У том случају треба претпоставити да је Влатко севастократорску титулу добио од цара Уроша у време Вукашиновог савладарства (1365–1371). Међутим, и до сада су била неподељена мишљења да је Влатко титулу севастократора добио од цара Уроша, а при том се помишљало и да је то учињено баш за време савладарства.[50]

Једини податак о овој високој Влатковој титули је натпис из Псаче, где је Влатко означен као "севастократор све српске земље". Ђ. Сп. Радојичић[51] је сматрао да је баш тако гласила Влаткова титула, док Б. Ферјанчић изражава сумњу да су највише дворске титуле у Србији имале такве додатке.[52] При том наводи примере сличне садржине у натпису из манастира Леснова где је Јован Оливер наведен као "деспот све српске земље и поморске", као и у берлинском јеванђељу где стоји да је 20. јануара умро "раб божји и велики деспот свих земаља српских".[53] Б. Ферјанчић сматра да су ови додаци специфични за високе дворске титуле у Србији и да их њихови носиоци, по угледу на српске владаре, додају уз своје достојанство. Међутим, он сматра, поред тога, и да титуле имају "чисто титуларни карактер, да нису повезане са одређеним функцијама у војном или административном апарату и са поседовањем неких територија".[54]

·СЕВАСТОКРАТОРЬ
ВСЕСРЬПЬСКЕЗ
МНЕВЛАКО

Сл. 8. Натпис поред главе севастократора Влатка (1358–1360) (калк Н. Цонев)



Сл. 9. Кнез Паскач (детаљ), (1358–1360) (фото Народни музеј, Београд)

Других података о севастократору Влатку нема. Није познато ни када је умро. Колико се из извора зна, он је последњи севастократор у Српском царству, који је био у добрим односима како са царем Урошем тако и са краљем Вукашином па је отуда у својој задужбини дао да се насликају њихови портрети.

Кнез Паскач је насликан фронтално, као ктитор цркве (сл. 7), иако о њему нема никаквих података у повељи. Само се може претпоставити да је и он са сином Влатком подигао цркву Св. Николе, а касније, када је Влатко приложио цркву манастиру Хиландару, можда и није више био у животу. Паскач левом руком држи модел храма, а десна му је постављена на груди. Обучен је у истоветну црвену хаљину као и Влатко, осим што су украси на огрлици ужи и нема узане украсне траке на прсима и на боковима.[55] На ногама има црвене чарапе и црне ципеле. Кнез Паскач је насликан као старац (сл. 9), са седом, дугом косом и седом брадом. Коса је подељена по средини, зачешљана иза ушију и у коврџама пада на

47 О многим примерима како су насликани севастократори у византијској уметности, где се севастократор Влатко из Псаче наводи као пример севастократора који не носи ништа на глави и који је приказан у црвеној хаљини са украсним тракама, в. С. Габелић, *Нови податак о севастократорској титули Јована Оливера и време сликања лесновског наоса*, Зограф 11 (Београд 1980) 60; Иста, *Прилог проучавању живописа цркве Св. Николе код Станичења*, Зограф 18 (Београд 1978) 26, нап. 34.

48 F. Kämpfer, нав. дело, 50.

49 Исто.

50 Б. Ферјанчић, *Севастократори и кесари*, 262; Р. Михаљчић, *Крај српског царства*, 75.

51 Ђ. Сп. Радојичић, *Севастократор Влатко*, 75.

52 Б. Ферјанчић, *Севастократори и кесари*, 262.

53 Б. Ферјанчић, *Деспоти у Византији и јужнословенским земљама*, Београд 1960, 160, 162, н. 28.

54 Б. Ферјанчић, *Севастократори и кесари*, 262.

55 Ј. Ковачевић, *Ношња*, 54, т. XXXVIII–XXIX.

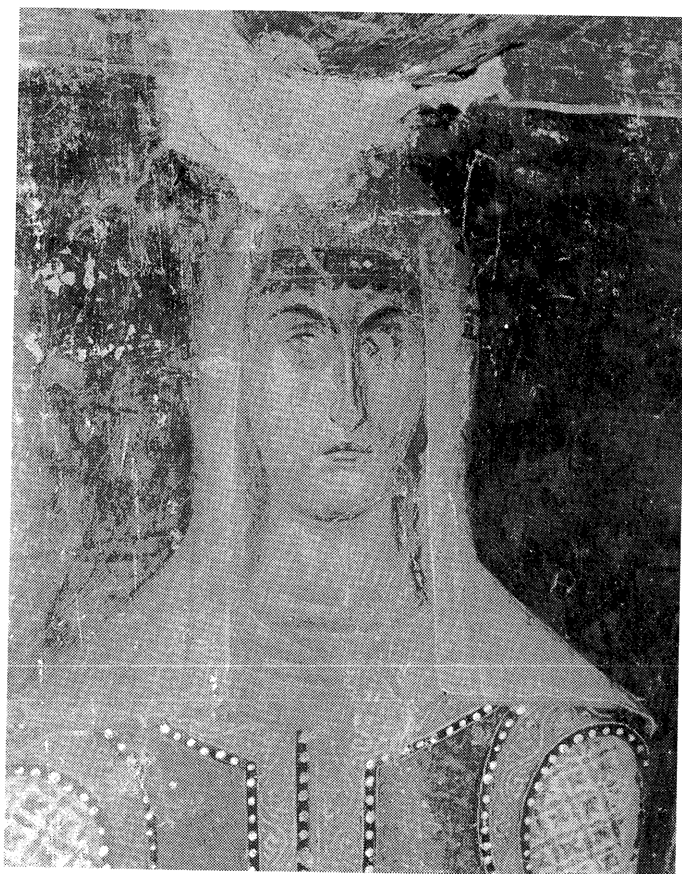
груди и на леђа. Брада је подељена на два дугачка шиљка, и са брковима покрива уста. Лице је добро сачувано, осим што су очи ископане; чело је старачки изборано, а лице упало. На глави нема ништа. Натпис **кнезь Паскачь** (сл. 10) постављен је десно од главе, изгребан је и тешко се чита.[56]

О кнезу Паскачу немамо никаквих других података. Он се не помиње у даровној повељи, па је чудно што је равноправно са Влатком насликан као ктитор. Због доста присног односа у представљању ове породице, сматра се да је кнез Паскач отац севастократора Влатка. Иван М. Ђорђевић претпоставља да је кнез Паскач заједно са севастократором Влатком дао средства само за осликавање цркве Св. Николе у Псачи (1365–1371),[57] што свакако неће бити тачно. Јер, ако је Паскач дао средства само за осликавање цркве, не би био насликан као ктитор са моделом храма.

Сл. 12. Нашйис йоред ілаве кнеіиње Озре (калк Н. Цонев)

Сл. 10. Нашйис йоред ілаве кнеза Паскача (калк Н. Цонев)

Титуле односно функције кнеза које има Паскач, у систему средњовековне српске државе нису довољно обрађене. Зна се да су "кефалија, кнез, прахтор и севаст" регионални чиновнички апарат,[58] па сходно томе не знамо какву је функцију имао кнез Паскач, нити се зна када је и у ком својству ову титулу добио.[59]



Сл. 11. Кнеіиња Озра (1358–1360) (фоѿо Народни музеј, Беоірад)

Кнегиња Озра, прва са леве стране у овој скупини ктитора, издвојена је црвеном бордуром од светитеља у првој зони (сл. 11). Благо је окренута на леву страну. Обучена је у светлоцрвену дугу хаљину, извезену цветним орнаментима у виду спиралних врежастих лозица браон боје, понегде с белим и зеленим цветовима. Крој хаљине је раван, при дну мало проширен. Раскопчава се до средине груди. Око врата и на деловима који су око разреза за раскопчавање и рукава, налази се широка бордура од златне материје украшена врежастим орнаментима и опточена ситним бисерима. Рукави су дугачки, отворени испод пазуха и висе позади. Од доње хаљине виде се само рукави од светлоокерасте тканине украшене криновима постављеним у ромбове. Рукави се завршавају узаним златним наруквицама. Од шаке до лакта украшени су ситним дугмадима. Глава кнегиње Озре покривена је широким велом сивкастосветлозелене боје, који је обавијен око врата и слободно пада на рамена. На глави, испод мараме, има танку траку украшену црвеним и плавим драгим камењем и опточену бисерима. Део косе, испод траке, насликан је у виду ситних локница над челом, док остала коса смеђе боје пада у танким дугим коврџама низ врат.[60] На ногама има црвене ципеле.

Кнегиња Озра насликана је у зрелим годинама,[61] правилног лица, са танким црним обрвама, правилног носа и малих уста. Очи су јој ископане. Лева рука јој је подигнута и постављена на груди, а десном милује малог унука Угљешу.

Натпис **кнегына Озра** (сл. 12), исписан белом бојом десно од њене главе, изгребен је и тешко се чита. Никола

56 Љ. Стојановић, *Заӣиси*, IV, бр. 6059; R. Petković, *Portreti iz Psače*, 202; П. Поповић – В. Р. Петковић, нав. дело, 55.

57 И. М. Ђорђевић, нав. дело, 34.

58 Љ. Максимовић, *Севасӣи у средњовековној Србији*, Зборник радова Византолошког института 32 (Београд 1993), 145.

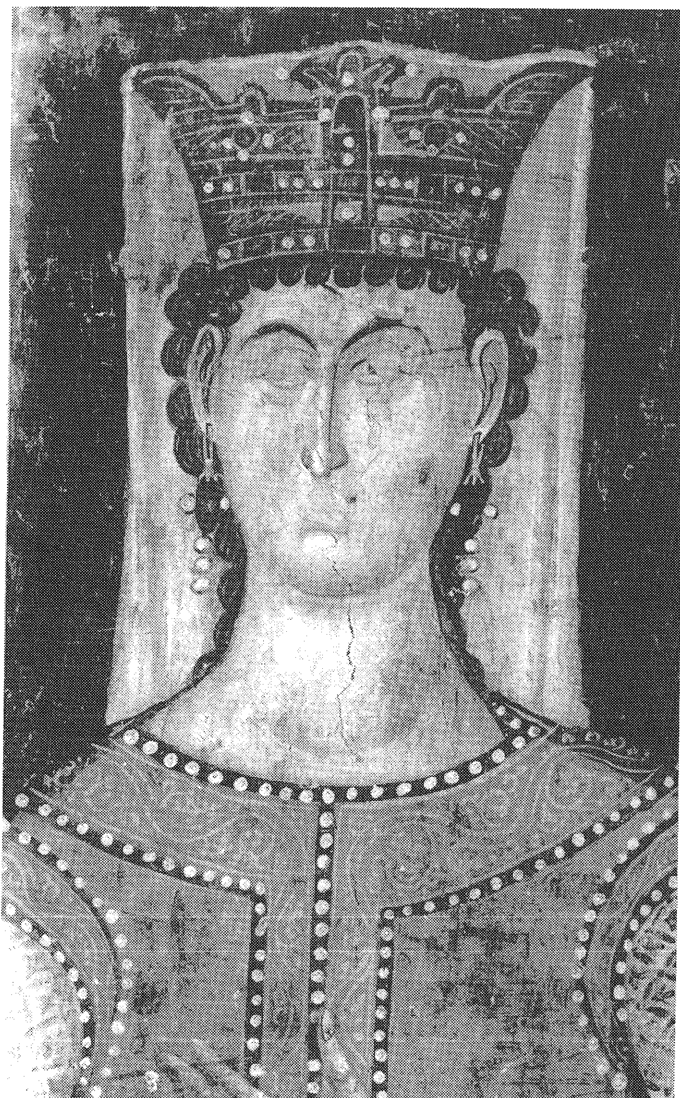
59 И. М. Ђорђевић, нав. дело, 33 (са разним примерима и литературом).

60 J. Ковачевић, *Ношња*, 54, т. XXXIX; Н. Л. Окунев, *Портреты*, 92.

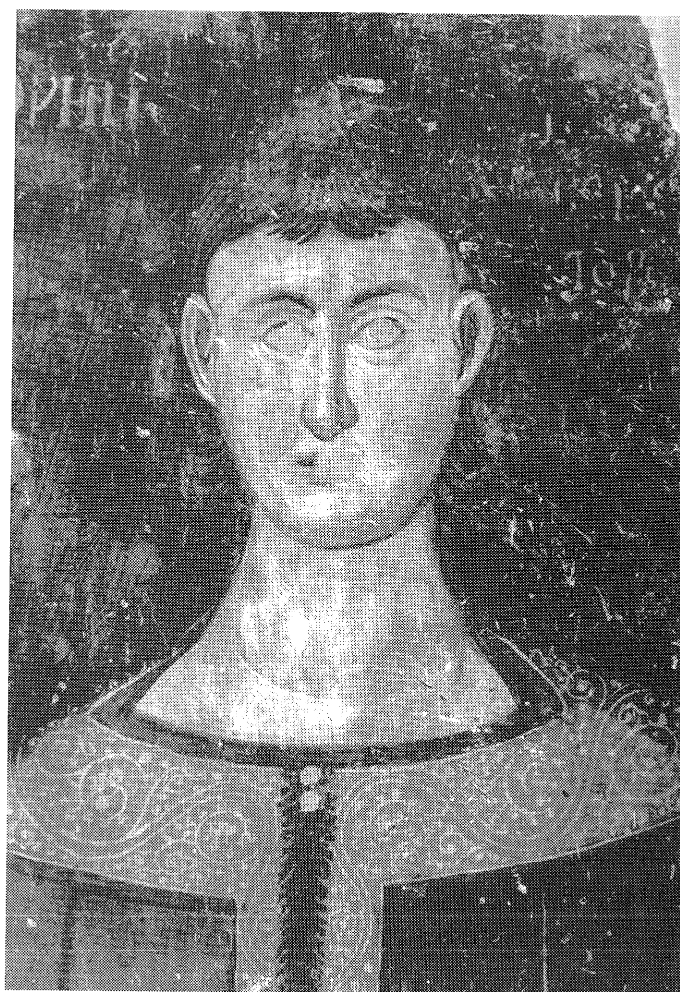
Цонев, на основу сачуваних трагова и публикованих фотографија код В. Р. Петковића,[62] израдио је приложени калк, где се јасно види да име кнегиње Озре не почиње словом ѡ него ѻ, као што га доноси Љ. Стојановић.[63]

Севастократорица Владислава је насликана поред свог супруга севастократора Влатка и најстаријег сина Стефана (сл. 13). Она је фронтално представљена и благо окренута надесно. Десном руком милује најмлађег сина, а лева јој је на грудима, чинећи гест којим као да показује на модел храма. Севастократорица Владислава

Сл. 14. Натпис поред главе севастократорке Владиславе (калк Н. Цонев)



Сл. 13. Севастократорка Владислава (1358–1360) (фото Народни музеј, Београд)



Сл. 15. Стефан (?) најстарији син севастократора Влатка (1358–1360) (фото Народни музеј, Београд)

је лепа млада жена. Има правилан овал лица, танак нос и мала уста. Вероватно је имала тамне очи (које су сада оштећене, као и уста), изнад којих се извијају танке обрве. На глави јој је отворена круна богато украшена разнобојним драгим камењем и бисерима. Са врха круне на плећа пада бели вео. Минђуше су висеће и веома лепе. Састоје се од великог зеленог драгог камена са златном алком за уво, који са обе стране има по једно зрно бисера, док са доње стране висе три зрна. Дуга, тамносмеђа коса пада јој по леђима, док су на челу, испод круне, ситне локнице. Обучена је у светлоцрвену хаљину, специјалног кроја. Горњи део је истог кроја и украса на оковратнику као код Озре. Око паса има веома широк појас од зелене свиле, украшен истим врежастим орнаментима, а по ивицама опточен ситним бисером. Сукња је веома набрана и преко ње се спуштају вертикалне златне траке украшене бисером.[64] На ногама има црвене ципеле. Натпис **севастократорица Владислава** (сл. 14) исписан белом бојом, десно од њене главе, добро је сачуван.[65]

Као крајња фигура, до мајке Владиславе, насликан је син севастократора Влатка, Стефан (?). Он је млад, висок, са кратком смеђом косом (сл. 15). Његово лице је лепо сачувано, осим што су му оштећене очи и део уста. Обучен је, као и друга два брата, у тамнозелену хаљину која је по кроју и по украсима сасвим иста као и код свих мушких ликова насликаних у овој композицији. Опасан је појасом од металних округлих чланова, чија оба краја падају са леве стране. Копча је полукружна са повећим трном. За појас је, са десне стране, заденута марамица.[66]

---

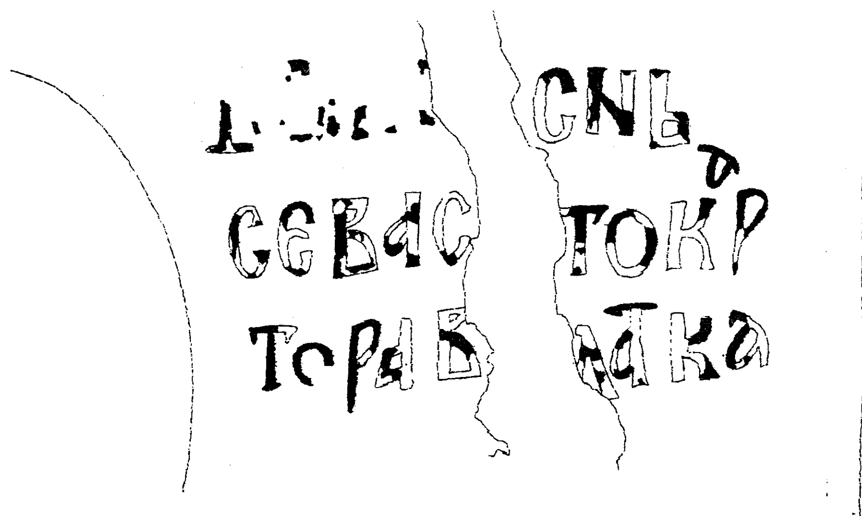
61 Р. Грујић, нав. дело, претпоставља да је то друга жена кнеза Паскача.

62 V. Petković, *Portreti iz Psače* 202; П. Поповић – В. Р. Петковић, нав. дело, 53, т. IV.

63 Љ. Стојановић, *Записи*, IV, бр. 6058.

64 J. Ковачевић, *Ношња*, 53–54, т. XXXVII; Н. Л. Окунев, *Портреты*, 93, т. IX, 1.

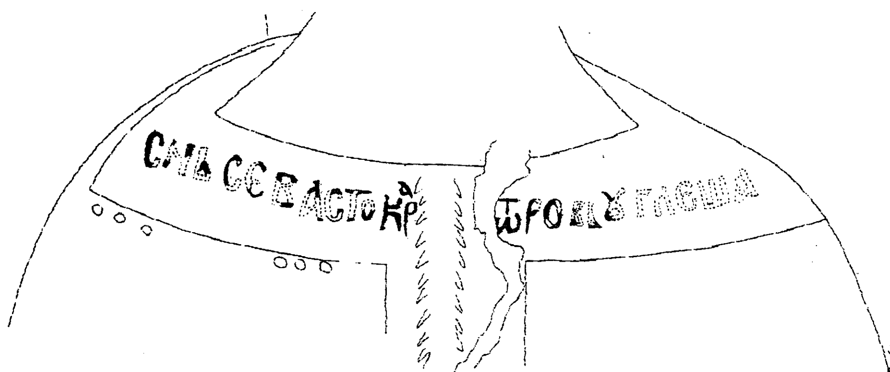
65 Љ. Стојановић, *Записи*, IV, бр. 6061; V. Petković, *Portreti iz Psače*, 202–203; П. Поповић – В. Р. Петковић, нав. дело, 53, 55, т. III.



Сл. 16. Натпис поред главе сина севастократора Влатка (калк Н. Цонев)

Лева рука је постављена на појасу, а десна на грудима. На ногама има црвене чарапе.

Лево од његове главе, близу западног зида, исписан је натпис у три реда, који га означава као сина севастократора Влатка. Судећи по старијим фотографијама, натпис је био одавно оштећен,[67] и највероватније да га је још тада било тешко прочитати.[68] Међутим, натпис није гребан. Поповић и Петковић натпис су разрешили као "Стефан син севастократоров",[69] што неће бити тачно. Први део натписа је, као што смо видели, још тада био оштећен. Према сачуваним траговима тешко да је писало Стефан. Јер, и цео натпис је друге конструкције од оне



Сл. 18. Натпис на огрлици Угљеше, сина севастократора Влатка (калк Н. Цонев)

коју су аутори објавили, вероватно по аналогији са Угљешиним натписом. Ми, овде, натпис доносимо без имена овог, најстаријег сина севастократора Влатка. За нас, у овом тренутку, питање имена остаје отворено. Према нашем читању, натпис гласи: (...) **снь севастократора Влатка** (сл. 16).

Конструкцију овог типа имају и натписи који прате Гргура и Вука Бранковића у ктиторској композицији у цркви Богородице Перивлепте у Охриду из 1364/65. године.[70] За овог, најстаријег сина севастократора Влатка, једино је Р. Грујић сматрао да је то Угљеша, последњи српски кесар.[71]

Између кнегиње Озре и кнеза Паскача насликан је други син севастократора Влатка, Угљеша (сл. 17), чије је име исписано на врло необичан начин, на огрлици хаљине (сл. 18). Натпис је касније изгребен, међутим, на основу остатака на самом портрету и старе фотографије, може тачно да се реконструише и прочита онако како су га објавили и старији истраживачи: **снь севастократωровь Ѹглеша**.[72]

Угљеша је насликан фронтално, као и други чланови ктиторске породице, у тамнозеленој хаљини. За разлику од хаљине друга два брата, његова је украшена истим мотивима какви су и на рукавима кнегиње Озре и



Сл. 17. Угљеша, син севастократора Влатка (1358–1360) (фото Народни музеј, Београд)

севастократорице Владиславе. Иначе, по кроју и украсима хаљина је потпуно иста као и код других мушких особа. Једино се његов појас мало разликује и на други је начин закопчан (види цртеж). Лева рука је постављена на појасу, а у десној држи неки предмет, у форми лопте, чију намену нисмо могли да одредимо. На ногама носи црвене чарапе. Угљешино лице је мало оштећено, али се види да је то леп дечак од око 7–10 година, који растом досеже до појаса старијих особа. Као и његова браћа, има смеђу кратку косу, нешто светлије боје.

Идентификација Угљеше, сина севастократора Влатка из Псаче, са кесаром Угљешом, господарем Врања,

66 Ј. Ковачевић, *Ношња*, 53, т. XXXVII, посебно о појасевима на стр. 174–179.

67 Поповић износи податак да су овде некад постојале степенице које су водиле ка импровизованом дрвеном спрату, и због тога су махом оштећени сви портрети. Још тада је постојала пукотина на зиду, која је грубо малтерисана, в. П. Поповић, Старинар I (1923), 111.

68 Љ. Стојановић, *Записи*, IV, бр. 6062, је прочитао само ...**сев**...

69 П. Поповић – В. Р. Петковић, *Псача*, 53; V. Petković, *Portreti iz Psače*, 202.

70 Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 123–124 (са старијом литературом).

71 Р. Грујић, *Скопска митрополија*, 176, сл. 82.

72 Љ. Стојановић, *Записи*, IV, 6063; V. Petković, *Portreti iz Psače*, 202; П. Поповић – В. Р. Петковић, *Старо Нагоричино – Псача – Калениħ*, 53.

излази из оквира наше теме. Међутим, с обзиром на ново датовање живописа у Псачи, особито историјских портрета, нужно је скренути пажњу и на неке нове чињенице које су релевантне и за одређивање узраста у којем је Угљеша могао добити ово високо достојанство. Да одмах напоменемо да већина аутора који су писали о Влатку и његовој породици, за разлику од старијих писаца, прихвата мишљење да је кесар Угљеша иста личност са сином севастократора Влатка, господара жупе Славиште.[73]

Како је Угљеша у Псачи насликан као дечак од око седам година, Б. Ферјанчић претпоставља да је рођен 1359–60. године, а то, према аутору, показује да је у раној младости, са највише 12 година добио знаке кесарског достојанства од последњег српског цара Уроша у периоду између августа–септембра 1365. и децембра 1371. године.[74] Према томе, аутор доноси закључак да су "највише дворске титуле у Србији имале исти карактер као и у суседном Византијском царству: нису везиване ни за какве одређене дужности у војном или административном апарату, па су их могли добити и сасвим млади дечаци, чланови угледних великашких породица". С друге стране, додаје аутор, "додељивање кесарске титуле Угљеши показује да је у међувремену, дакле између 1365. и 1371. године, умро његов отац севастократор Влатко, јер не верујемо да је цар Урош сина живог севастократора поставио за кесара".[75] Супротно мишљење о изнетим идентификацијама кесара Угљеше износи Г. Томовић. Она сумња у предложену идентификацију, јер сматра да се заснива на посредном повезивању породице севастократора Влатка из Псаче са кесаром Угљешом, господарем Врања, Иногошта и Прешева. По њој, сумњу у овакве закључке побуђују две чињенице: син севастократора Влатка насликан је у Псачи између 1365–1371. године, и то као дете између 7 и 10 година. Мало је вероватно, према ауторки, да би готово истовремено отац од цара добио титулу севастократора, а његов малолетни син титулу кесара. Други важан податак, по истом аутору, јесте изричито сведочење извора да је "отачаска" земља кесара Угљеше била врањска област, а севастократора Влатка Славиште.[76]

На основу нашег новог датовања живописа у Псачи и закључка да су портрети ктиторске породице насликани између 1358. и 1360. године, дакле пре него што је Влатко добио севастократорску титулу, Угљеша је, иако насликан као дечак од 7–10 година, могао да добије кесарску титулу у време савладарства (1365–1371), јер је имао више од 20 година. По нашем мишљењу, севастократор Влатко је био у животу, бар на почетку успостављања савладарства, јер на то упућује заједнички портрет цара Уроша и краља Вукашина у Псачи. Осим тога, постављање портрета краља Вукашина само је доказ, као што је већ речено, да су били успостављени добри савладарски односи између цара Уроша и краља Вукашина, с једне стране, и севастократора Влатка, с друге. Због тога и сматрамо да је, можда и после Влаткове смрти,[77] Угљеша – ако је иста личност са кесаром Угљешом – могао добити ову високу дворску титулу, као што су претпоставили споменути аутори.[78] Да додамо још и претпоставку да је у то време са политичке сцене сигурно нестао севастократор Влатко, као и његов старији син Стефан (?), па је Угљеша имао право на кесарску титулу.

Између севастократора Влатка и севастократорице Владиславе, насликан је њихов најмлађи син, чије се име не зна (сл. 19). Његова украсна огрлица око врата, за разлику од Угљешине, нема натписа. Лице му је врло лепо, а и добро сачувано. Очи су му смеђе, нос правилан, а високо чело краси кратка смеђа коса. Обучен је у тамнозелену хаљину као и Угљеша, али без орнамената. Опасан је појасом од округлих металних плоча. Леву руку поставио је на појас, а у десној држи неки предмет, као и Угљеша, за који се, због оштећења, не може утврдити шта је. На ногама има црвене чарапе.



Сл. 19. Најмлађи син севастократора Влатка (1358–1360) (фото Народни музеј, Београд)

3. Портрет краља Вукашина (1365–1371)

Портрет краља Вукашина је, као што смо претходно истакли, накнадно насликан на новом слоју малтера. Јасно се види како се нови слој малтера на којем је насликан Вукашин поступно тањи ка ивицама и потпуно губи, при том остављајући доста откривених површина од претходног сликаног малтера (сл. 20).

На доста узаном простору, на којем је првобитно била насликана, као што претпостављамо, царица Јелена-Јелисавета, смештен је портрет краља Вукашина (сл. 21). Иако је концепција владарских портрета, по Радојчићу, захтевала да представа цара Уроша буде виша од осталих, може се ипак сматрати да и само место није омогућавало сликару да Вукашина наслика у истој равни са царем.[79]

Краљ Вукашин је насликан у истоветном царском орнату као и Урош, с том разликом што је његов дивитисион украшен розетама које чине само мали бисери, док је код Уроша средишњи бисер у розетама велик. Разлика у орнатима је и та што Вукашин на лактовима нема округле златне украсе. Сада се зна да је до ове разлике дошло само због тога што сликар, једноставно, није имао места да наслика украс, што се види на Вукашиновом десном лакту.[80] Премда се сликар трудио да усагласи боје са онима већ употребљеним на портрету Уроша, разлике ипак постоје. Пошто је портрет Вукашина неколико година касније насликан, боје се у нијансама разликују – и Вукашинов

73 П. Поповић – В. Р. Петковић, *Старо Нагоричино – Псача – Каленић*, 55, таб. IV; Ђ. Сп. Радојичић, *Севастократор Влатко и његов новац*, 72; М. Рајичић, *Основно језгро државе Дејановића*, Историјски часопис 4 (1954), 227; Б. Ферјанчић, *Севастократори и кесари*, 266–267, passim; *Историја српског народа*, 1 (Р. Михаљчић), 584.

74 Б. Ферјанчић, *Севастократори и кесари*, 266.

75 Исто.

76 Г. Томовић, *Врање и околина у средњем веку*, Врањски гласник XXVI–XXVII (Врање 1993/94), 52, нап. 17.

77 М. Рајичић, *Основно језгро државе Дејановића*, 227.

78 О кесару Угљеши као о "загонетном кесару Угљеши" И. М. Ђорђевић, нав. дело, 25–43.

79 Због попречне греде и старији портрет морао је да буде постављен ниже од Урошевог.

80 F. Kämpfer, нав. дело, 56 је сматрао да је то намерно учињено да би се истакло да краљ стоји иза и даје предност цару.



Сл. 20. *Краљ Вукашин (1365–1371) (цртеж Н. Цонев)*

орнат за нијансу је светлији. Исто тако, светлији је и печени окер којим су насликани дијадема и лорос на Вукашиновом портрету. За разлику од св. Константина и цара Уроша, код Вукашина је постава лороса зелена, док је код њих пурпурна.

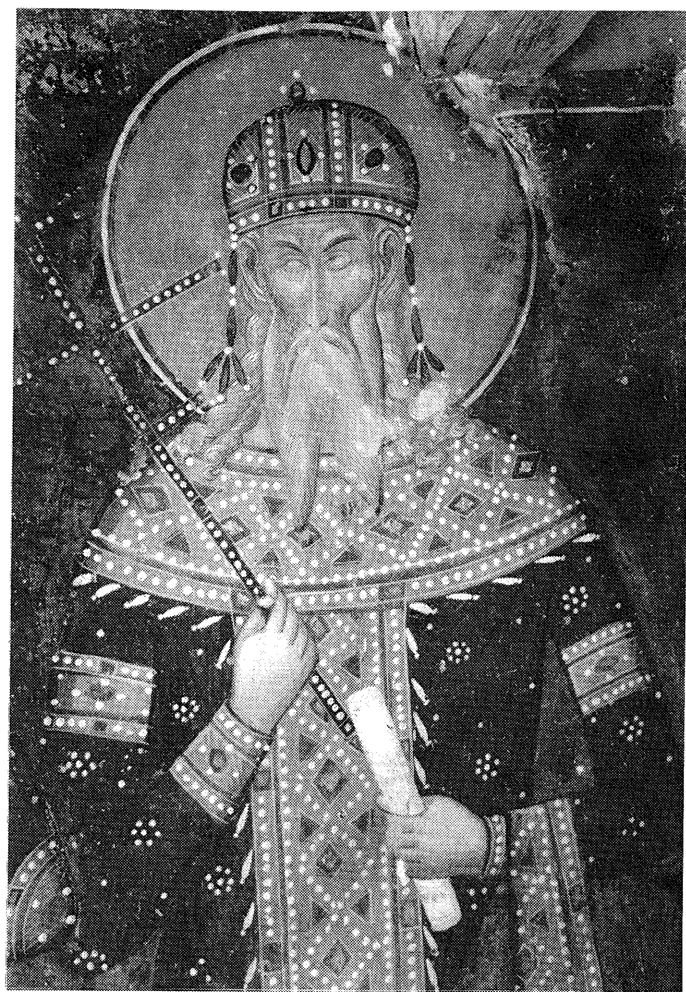
Карактеристично је да је крст који Вукашин држи у десној руци сликан и на старом и на новом малтеру. Онај део који је насликан al secco, лошије је сачуван, за разлику од другог, који је сликан на свежем малтеру и данас одлично очуван. Лево од Вукашинове главе сачуван је натпис, који је писан на старијем малтеру, па је због тога, иако није гребан, лоше сачуван. Ископиран је по отисцима (сл. 22) а познат је и са старијих фотографија: **крали Вльвкашин**.[81]

Доњи део фигуре је врло лоше сачуван, па не може тачно да се види однос старе и нове фигуре. По свему судећи, старија фигура стајала је на јастуку, као и цар Урош, а Вукашину су ноге прекривене дивитисионом.

Вукашин, као и цар Урош, у левој руци држи свитак – акакију. Р. Грујић претпоставља да су заједно, цар и краљ, потврдили оснивање ове задужбине.[82] Према новом сазнању о каснијем настанку Вукашиновог портрета, то би значило и да је и краљ Вукашин, касније, потврдио Влатково ктиторство. Ово још више поткрепљује мишљење да је у Вукашиново време Влатко добио севастократорску титулу.

Најстарији сачувани портрет краља Вукашина је овај из Псаче, јер су они из Св. Арханђела код Прилепа,[83] и из Маркова манастира,[84] рађени после његове смрти. То је свакако аутентичан портрет, где га сликар приказује сасвим реално, као што је то учинио и на портрету кнеза Паскача.

Портрет Вукашина насликао је исти, главни сликар живописа у Псачи. То се може утврдити поређењем са осталим фигурама, нарочито са историјским портретима. Исти су потези и иста склоност стилизацији у обради косе, браде и бркова (на пример код кнеза Паскача и краља Вукашина).



Сл. 21. Краљ Вукашин (1365–1371) (фото Народни музеј, Београд)

КРАЛИ ВЛЬКАШИН

Сл. 22. Натпис поред главе краља Вукашина (калк Н. Цонев)

Истоветни начин сликања Вукашиновог портрета и осталих фигура онемогућавао је, до сада, да се утврди временска разлика између израде владарских портрета, иако је било повода за то. Црква је била изграђена пре 1355. године, а сматрало се да је живописана тек у време савладарства (1365–1371). Сада је и то питање, коначно, решено. Остају и даље отворена питања: када је тачно дошло до прекривања старијег портрета, на којем је била царица Јелена-Јелисавета, као што смо показали

81 Љ. Стојановић, *Записи*, III, бр. 5115 (по препису Љ. Ковачевића); V. Petković, *Portreti iz Psače*, 202; П. Поповић – В. Р. Петковић, *Старо Нагоричино – Псача – Каленић*, 53; С. Радојчић, *Портрети*, 67.

82 Р. Грујић, *Скопска митрополија*, 174.

83 С. Радојчић, *Портрети*, 80.

84 В. Ј. Ђурић, *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*, ЗЛУ 4 (Нови Сад 1968), 87–89; Исти, *Византијске фреске*, 80–81.

описујући владарске портрете; и друго, из којих је разлога то учињено. Једно је сигурно, портрет краља Вукашина накнадно је насликан. Промену у распореду и изгледу владарских портрета очигледно је изазвала жеља ктитора да се истакне и потврди сагласност истовремено цара и краља. На овај начин, ктитори Псаче су оставили изванредно значајно сведочанство о свом времену. Према новом датовању живописа у Псачи, који је настао у времену између 1358. и 1360. године, намеће се потреба за преиспитивањем стилских аналогија овог сликарства. Сматрамо да је главни сликар из Псаче, који је сликао историјске портрете, био присутан у овом крају дуже време, јер је само тако севастократор Влатко могао да га ангажује за сликање портрета краља Вукашина. Засад, као најближу аналогију портретима св. Јоакима Осоговског и св. Павла из Псаче, насликаним у близини историјских портрета, видимо у портрету св. Јована Рилског на икони из истоименог манастира, из средине XIV века.[85] Будући да сликарство у Псачи по својим уметничким квалитетима стоји у врху сликарства из доба цара Уроша,[86] то ће шира разматрања о стилским питањима и пореклу сликара бити предмет нашег будућег рада.

85 K. Paskaleva, *Bulgarian Icony Through the Centuries,* Sofia 1987, Kat. 12, Fig. 12.

86 С. Радојчић, *Старо српско сликарство,* 151–152; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 76.

Sur les portraits historiques à Psača et sur l'époque de leur réalisation

Zagorka Rasolkoska-Nikolovska

Les portraits historiques ornant l'église Saint-Nicolas dans le village de Psača, près de Kriva Palanka, ont déjà fait l'objet de nombreux travaux. Il a été souligné, à juste titre, que cette fondation seigneuriale du sébastocrator Vlatko offre les plus beaux portraits conservés d'une famille de fondateurs, peinte sur le mur sud comme pendant des portraits de souverains de l'empereur Uroš et du roi Vukašin, sur le mur nord.

La décoration peinte de l'église de Psača, y compris les portraits historiques, est régulièrement datée de l'époque de la corégence de l'empereur serbe Uroš et du roi Vukašin (1365–1371), sur la base de la présence de leur portraits conservés, lesquels constituent par ailleurs leur première et unique représentation côte à côte. Toutefois, au cours de recherches sur le terrain, publiées en 1984, il a été remarqué que la figure du roi Vukašin a été peinte ultérieurement sur une nouvelle couche de mortier. Ce fait amène à observer sous un autre jour les portraits historiques et à en proposer une nouvelle datation.

1. Les portraits de souverains (1358–1360)

Sur le mur nord de l'espace correspondant au narthex de l'église Saint-Nicolas, aux côtés des figures en pied de saint Constantin et de sa mère sainte Hélène, se trouvent les portraits de l'empereur Uroš et de son corégent le roi Vukašin. L'exécution de date ultérieure de la figure du roi Vukašin soulève plusieurs questions: quand a été recouvert l'ancien portrait de souverain, qui représentait-il et pour quelle raison a-t-il été remplacé? Il est difficile d'apporter des réponses complètes et sûres à ces trois questions sans procéder au retrait de la couche récente de mortier avec la figure du roi Vukašin. Néanmoins, en se fondant sur la proximité directe du couple de figures Constantin–Hélène et sur certaines observations établies lors de nos recherches, comme par exemple la possibilité que la figure recouverte ait été un personnage féminin portant une auréole, mais non l'apparat impérial, nous estimons que la composition originelle représentait l'impératrice Jelena sous les traits de la moniale Jelisaveta. Par conséquent, il serait possible de faire remonter la réalisation des peintures de Psača à l'intervalle compris entre l'entrée en religion de Jelena (le 24 avril 1356) et la fin de l'année 1360. Il s'agit en l'occurrence de l'époque où l'impératrice Jelena-Jelisaveta, après la mort de l'empereur Dušan, régna concrètement à Serrès, après avoir reconnu le pouvoir de son fils, l'empereur Uroš. La nouvelle datation, qui en découle pour le portrait d'Uroš à Psača entre 1358 (année de la délivrance de sa charte au monastère) et la fin de l'année 1360, amène à modifier la chronologie de ses deux portraits le représentant en tant qu'empereur. Le premier, le plus ancien, serait celui de Psača, où Uroš est encore un jeune homme d'environ 23–24 ans, et le second, celui d'Ochrid, sur la façade de la chapelle de Grégoire, dans l'église de la Saint e Vierge Péribleptos (1364/65), peint environs 5 ans avant sa mort.

2. Les portraits des fondateurs (1358–1360)

Le mur sud de l'espace correspondant au narthex de l'église accueille la composition du fondateur, sur laquelle toute sa famille est réunie autour d'une icône avec la figure de saint Nicolas, saint patron de l'église. Au centre, le père et le fils, le prince Paskač et le sébastocrator Vlatko, tiennent entre eux le modèle de l'église. Tous deux sont revêtus de robes rouges se boutonnant sur le devant, sur toute leur longueur. Les cols, ainsi que toutes les bandes décoratives disposées verticalement, sont dorés et ornés de rinceaux. Les ceintures sont constituées d'élements métalliques verticaux et ont leurs deux extrémités retombant du côté gauche des figures. Ces deux personnages portent un foulard glissé dans leur ceinture.

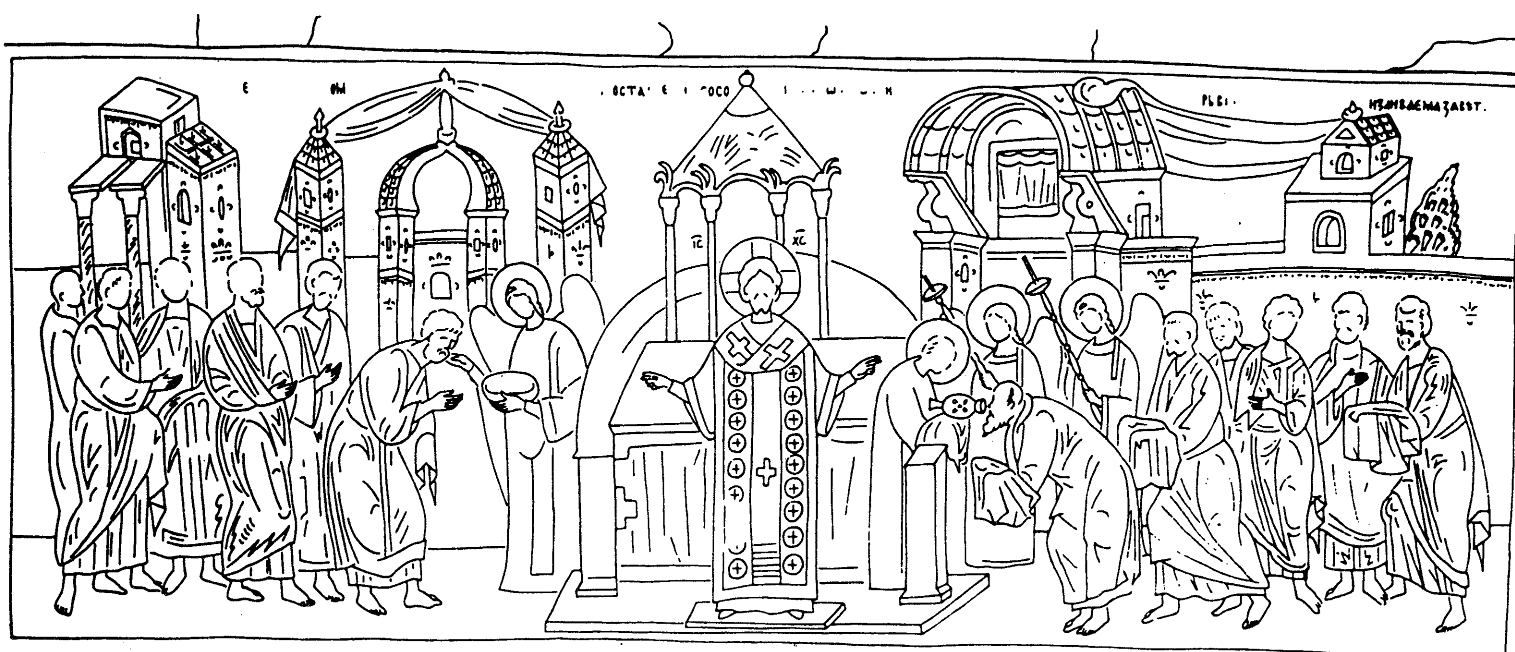
La supposition voyant dans cette image la représentation d'une même famille semble attestée par le fait que tous les personnages portent des habits identiques par leur forme, ne différant que par leur couleur. Si cela n'était pas le cas, nous considérons que les figures ne pourraient apparaître dans la disposition qui est la leur dans la composition du fondateur à Psača. Dans ce cas Uglješa, en tant que fils du sébastocrator Vlatko, se trouverait aux côtés de sa famille, et non entre le prince Paskač et la princesse Ozra.

Le fait même que Vlatko ait été représenté sans couronne et qu'il porte la même robe, par sa couleur et ses décorations, que son père, le prince Paskač, va en faveur de notre opinion selon laquelle la composition du fondateur a été peinte entre 1358 et 1360, avant que Vlatko ne reçût le titre de sébastocrator. Il est très probable est qu'il s'est vu décerner le titre de sébastocrator par l'empereur Uroš à l'époque de la corégence de Vukašin (1365–1371).

3. Le portrait du roi Vukašin (1365–1371)

Comme nous l'avons constaté, le portait du roi Vukašin a été ultérieurement peint sur une nouvelle couche de mortier. Il a ainsi été disposé sur une surface relativement étroite qui, selon nous, accueillait préalablement l'impératrice Jelena en tant que moniale Jelisaveta. Le roi Vukašin a été peint dans un apparat impérial identique à celui d'Uroš, à la différence que son divitision est orné de rosettes constituées uniquement par des petites perles et qu'il (Vukašin) ne porte pas aux coudes d'ornements dorés de forme ronde. Nous savons à présent que cette différence résulte uniquement d'un manque de place, ayant tout simplement empêché le peintre de représenter ce type de décoration, comme cela apparaît clairement sur le coude droit de Vukašin.

La façon identique dont ont été peints le portrait de Vukašin et les autres figures a empêché jusqu'à présent d'établir l'écart chronologique entre la réalisation des deux portraits de souverains, bien que les peintures aient déjà offert plusieurs éléments en ce sens. L'église a été édifiée avant 1355 et l'on considérait qu'elle n'avait reçu une décoration peinte qu'à l'époque de la corégence. Il est à présent certain que le portrait du roi Vukašin constitue une adjonction ultérieure. La modification dans la disposition et l'apparence des portraits de souverains répond de toute évidence au désir du fondateur de mettre en valeur et, simultanément, de confirmer l'entente entre l'empereur Uroš et le roi Vukašin. Les fondateurs de Psača nous ont ainsi laissé un témoignage exceptionnellement important sur leur époque.



Сл. 2. Раваница, Причешће апостола (цртеж Б. Живковић)



Сл. 1. Раваница, олтарска апсида (фото Завод за заштиту споменика културе Републике Србије)

Причешће апостола у Раваници

Татјана Стародубцев

UDK 75.052.033.2.046.3(497.11)"13":235.32

The article discusses the meaning of the scene Communion of the Apostles in the sanctuary of the monastery church of Ravanica. In this scene the Apostles are depicted receiving communion from an angel-priest and an earthly priest, with Christ in the centre giving His blessing. The scene includes numerous details drawn from contemporary liturgical practice and the interpretations of the Church Fathers. Symbolically it represents the parallel performance of the heavenly and earthly liturgy and the unity of the Church.

У олтарској апсиди цркве Вазнесења у манастиру Раваници, задужбине кнеза Лазара, осликане око 1387, испод Богородице на престолу у конхи, смештена је иконографски јединствена композиција Причешћа апостола (сл. 1 и 2). На средини сцене налази се олтарски простор уоквирен полукружном апсидом, узвишен једним степеником, и у њему часна трпеза покривена пурпурном тканином и кивориј. Испред часне трпезе, у истом простору, на правоугаоном подножју, стоји Христос свештеник обучен у богато украшени плави сакос и бели омофор са златним крстовима. Он обема рукама благосиља. Са северне стране прилази поворка од шест апостола које предводи апостол Петар. Њега причешћује хлебом један анђео свештеник у белом фелону и са златним епитрахиљем, који стоји изван насликаног олтара. С јужне стране поворку шест апостола предводи Павле којега причешћује један свештеник у белом фелону са златним епитрахиљем. Свештеник стоји у олтару и пружа му покривених руку преко једног ступца-преграде путир с вином. Иза Павла стоје два анђела ђакона у белим стихарима са златним орарима држећи у рукама дугачке свећњаке са запаљеним свећама. Композиција се одвија испред раскошне сликане архитектуре изнад које се налазе фрагменти натписа: **...є..ОМ...ОСТА... є...ОСО...К..ω...І...РЬВ... ИЗЛИВАЄМА ЗАВЫ...**[1]

Необичну иконографију ове сцене запазили су многи ранији истраживачи, али пошто је сликарство оштећено и јако посветлело, њихови описи ове сцене, а тако и разјашњења, разликују се. Описујући сликарство раваничког храма почетком двадесетих година овога века Владимир Р. Петковић пред собом је имао неочишћене фреске[2] и у трима фигурама у средини композиције препознао је представе Христа.[3] Доцније, Радомир Николић запажа да у сцени учествују Христос у архиепископском сакосу који благосиља рашириним рукама, смештен испред часне трпезе, анђео у белој хаљини и један ђакон.[4] Тек након чишћења композиција је постала јаснија. Међутим, услед оштећености и испраности, као и лошег осветљења, није могуће да се јасно разлуче сви детаљи. Војислав Ј. Ђурић[5] наводи да причешћивање врше један анђео-ђакон и један свештеник. Пажљиво проучивши сцену, он је веома исцрпно истражио ову тему, детаљно објаснио значење епископске богослужбене одежде Христа, дао богословска тумачења Христа архијереја, објаснио појаву и развој представљања оваквог Христовог лика у византијској и српској уметности и изван представа Причешћа апостола. Препознајући мотиве за овакву представу Причешћа апостола у литургијским песмама и молитвама, као и у оновременим теолошким расправама око евхаристије, он наглашава опште богословско схватање о упоредности одвијања литургије на небу и на земљи, јасно препознајући у презвитеру заступника овоземаљске цркве.[6] Ова разматрања допуњава утицајем одвојеног начина причешћивања у ранохришћанским и рановизантијским временима наводећи многе изворе те епохе.[7] Војислав Ј. Ђурић даје драгоцена



Сл. 3. Раваница, средишњи део композиције Причешће апостола (фото Завод за заштиту споменика културе Републике Србије)

1 Натпис се налази доста високо и јако је оштећен. Ишчитан је по цртежу Б. Живковића, *Раваница, Цртежи фресака*, Београд 1990, 18–19 и делимично на основу читања В. Р. Петковића који је овај натпис могао затећи у бољем стању, *Манастир Раваница*, Београд 1922, 62.

2 Конзерваторски радови на живопису извршени су у периоду од 1962. до 1964. године, Б. Живковић, *Конзерваторски радови на живопису манастира Раванице,* Саопштења VIII, Београд 1969, 137–144 (о чишћењу сликарства у олтарском простору на стр. 140).

3 В. Р. Петковић, *Манастир Раваница*, 61–62.

4 Р. Николић, *Прилог за проучавање живописа манастира Раванице*, Саопштења IV, Београд 1961, 7 и сл. 28.

5 В. Ј. Ђурић, *Раванички живопис и литургија*, у: Манастир Раваница, Споменица о шестој стогодишњици, Београд 1981, 53–60, 62–65; Исти, *О Причешћу апостола у Раваници*, Зборник посветен на Бошко Бабиќ, Прилеп 1986, 89–90.

6 В. Ј. Ђурић, *Раванички живопис и литургија*, 53–60, 62–65.

објашњења ове јединствене сцене и указује на средишње место Христа првосвештеника у сликарству раваничког олтарског простора. Кристофер Валтер (Christopher Walter) запажа да су у Раваници представљена два свештеника – један анђео који врши причешће хлебом и један земаљски свештеник који врши причешће вином док Христос архијереј стоји раширених руку испред олтара.[8] Тек појавом цртежа фресака Бранислава Живковића[9] постало је могуће сагледати не само целину композиције већ и јасно видети све фигуре које у њој учествују и многе детаље који отварају и нова питања.

Причешће апостола[10] евоцира чин који је установио сам Христос на Тајној вечери. Појава ове сцене у олтарској апсиди сасвим је оправдана; она илуструје обред свете тајне евхаристије коју је Христос објавио апостолима на Тајној вечери и која се слави у светилишту цркве. Као образац за илустровање овог догађаја, као што су приметили претходни истраживачи, послужио је обичај одвојеног причешћивања хлебом и вином пре Трулског сабора (691).[11] Христос је на Тајној вечери својим ученицима дао прво кроз хлеб тело своје, а потом своју крв под видом вина, што је обичај који се задржао код служитеља који тако примају причешће. Примајући у олтару засебно тело и засебно крв Христову, свештенослужитељи представљају ученике Христове, апостоле, који су на овај начин примили свету тајну.[12]

Као неуобичајени детаљ у раваничкој композицији, у првом реду, запажа се присуство Христа архијереја[13] који стоји испред часне трпезе и благосиља обема рукама (сл. 3). Као што су ранији аутори запазили, представа Христа свештеника јавља се у византијској уметности, колико је познато, почев од XI века када се његово јерејство означава само тонзуром и кратком брадом.[14] У XIV веку он добија првосвештеничке одежде које јасно наглашавају његову службу. Судећи по очуваним споменицима, у композицијама Причешћа апостола, Христос свештеник се среће у XIV веку.[15]

Стога би ваљало направити кратак преглед споменика у којима се јавља представа Причешћа апостола са Христом у овом виду и поменути неке њихове изузетне детаље. Рани пример овакве композиције налази се у цркви Св. Николе Орфаноса у Солуну (око 1320) на источном зиду изнад олтарске апсиде, одвојен на два дела представом Мандилиона.[16] Потом се среће у цркви Св. Никите у Чучеру (око 1324) на свом уобичајеном месту у олтарској апсиди.[17] У цркви Св. Ђорђа у Полошком (1343–1345) налази се на северном и јужном зиду уз олтар, а Христос на себи има сакос и царски манијак и лорос; приказан је као свештеник и цар.[18] Христос је приказан у истим одеждама и на композицији из Дечана (пре 1345) смештеној у конхи олтарске апсиде. На средини сцене представљена је часна трпеза иза које се налазе два херувима и циборијум. Цео средишњи део налази се на подножју које означава засебан уздигнути део – светилиште, које се затвара царским дверима на којима стоји Христос вршећи причешћивање.[19] Причешће апостола у цркви Св. Спаса у Призрену (око 1348) приказано је на свом уобичајеном месту у олтарској апсиди (сл. 6 и 7)[20] као и у Матејчи (после 1355), где средишњи део заузима часна трпеза иза које се налазе два херувима и циборијум, а апостоле причешћује Христос представљен као свештеник и цар.[21] У цркви Св. Николе у Псачи (између 1366. и 1371) на композицији смештеној на источном пару стубаца уз олтар, светилиште је јасно одвојено представом пода.[22]

7 В. Ј. Ђурић, *О Причешћу апостола у Раваници*, 89–90.

8 Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, 217.

9 Први цртежи фресака, малог формата, објављени су 1981. године као прилог уз зборник *Манастир Раваница*, Споменица о шестој стогодишњици, а албум са цртежима целокупног очуваног сликарства у храму 1990. године (в. нап. 1).

10 О иконографији ове сцене: Н. Покровский, *Евангелие в памятниках иконографии*, С. Петербург 1892, 276–284; J. D. Stefanescu, *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales III, Bruxelles 1935, 440–448; A. Grabar, *Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures*, Dumbarton Oaks Papers (DOP) 8, Washington D. C. 1954, 177–182; S. Dufrenne, *Images du decor de la prothèse*, Revue des études byzantines (REB) XXVI, Paris 1968, 297–310; J. L. Schrader, *Antique and Early Christian Sources for the Riha and Stuma Patens*, GESTA, International Center of Medieval Art, Volume XVIII/1, New York 1979, 148; V. Kepetzis, *Tradition iconographique et création dans une scène de Communion*, XVI. Internationaler Byzantinistenkongress Wien, 4.–9. oktober 1981, Akten, II. Teil, 5. Teilband, Kurzbeiträge, 10. Die stilbildende Funktion der byzantinischen Kunst, Wien 1982, 443–452; Ch. Walter, *Art and Ritual*, 178–179, 184–199, 215–217; G. Babić, *Les programmes absidaux en Géorgie et dans les Balkans entre le XIe et le XIIIe siècle*, у: L'arte georgiana dal IX al XIV secolo, Atti del terzo simposio internazionale sull'arte georgiana, Bari–Lecce, 14–18 ottobre 1980, Volume primo, 1986, 118–119, 123–125.

11 Ј. Поповић, *Општа црквена историја са црквеностатистичким додатком I*, Сремски Карловци 1912, 419–421; Л. Мирковић, *Православна литургика или наука о богослужењу православне источне цркве, други, посебни део (дневна богослужења, св. литургије и седмична богослужења)*, Сремски Карловци 1920, 115–119; Архимандрит Киприан, *Евхаристия (из чтений в Православном богословском институте в Париже), Париж* 1947, 320–322; T. Šagi-Bunić, *Euharistija u životu crkve kroz povijest*, Zagreb 1984; 30–31; В. Ј. Ђурић, *О причешћу апостола у Раваници*, 89–90.

12 Л. Мирковић, *Православна литургика* II, 115–116.

13 О свештеничким одеждама И. Дмитревски, *Историческое, догматическое и таинственное изъяснение божественной литургии. Основано на священном писании правилах вселенских и поместных соборов, и на писании св. отцев церкви*, С. Петербург 1884, 69–80; Л. Мирковић, *Православна литургика*, први општи део, Београд 1982³, 124–135; N. Thierry, *Le costume épiscopal byzantin du IXe siècle d'après les peintures datées (miniatures, fresques)* REB XXIV, 1, Paris 1966, 308–315; Ch. Walter, *Art and Ritual*, 9–23.

14 О представи Христа свештеника с тонзуром Д. В. Айналов, *Новый иконографический образ Христа*, Seminarium Kondakovianum II, Prague 1928, 19–23; В. Ј. Ђурић, *Ранички живопис и литургија*, 54, нап. 30; А. М. Лидов, *"Христос-священник" в иконографических программах XI–XII веков*, Византийский временник 55 (80), Москва 1994, 187–192.

15 В. Ј. Ђурић, *Раванички живопис и литургија*, 55; Ch. Walter, *Art and Ritual*. 216–217.

16 Ἀ. Ξυγγόπουλος, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὀρφανοῦ Θεσσαλονίκης, Ἀθῆναι 1964, πίν 72–75; Ἀ. Τσιτουρίδου, Ἡ ἐντοίχια ζωγραφικὴ τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὴ Θεσσαλονίκη, Θεσσαλονίκη 1978, 38–40, σχ. 2, 5–7, εἰκ. 12–13.

17 G. Millet, *Le peinture de moyen âge en Yougoslavie (Sérbie, Macédoine et Monténégro)*, Fascicule III, album presenté par, A. Frolow, Paris 1962, pl. 31, 1–4, 32, 1–2; П. Миљковић-Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје 1967, 54, 93, сл. 24, т. CXII–CXV. Датовање фресака засновано је на љубазном саопштењу колеге М. Марковића, који о цркви припрема магистарски рад.

18 Ђ. Мано-Зиси, *Полошко*, Старинар, III сер., књ.VI, Београд 1931, 119 сл. 2, објавио је само представу причешћа вином; фотографије обеју сцена несебично ми је уступио др Иван Ђорђевић, на чему му и овом приликом захваљујем. О датовању сликарства Ц. Грозданов – Д. Ђорнаков, *Историјски портрети у Полошком, I*, Зограф 14, Београд 1983, 60–66, *II*, Зограф 15, Београд 1984, 85–93 и *III*, Зограф 18, Београд 1987, 37–39.

19 Ђ. Бошковић – В. Р. Петковић, *Манастир Дечани* II, Београд 1941, 55, табл. CCLXXXIII; B. Todić, *Tradition et innovations dans le programme et l'iconographie des frésques de Dečani*, у: Дечани и византијска уметност средином XIV века, Међународни научни скуп поводом 650 година манастира Дечана, септембар 1985, Београд 1989, 260–261, сл. 8–9; за датовање: Г. Суботић, *Прилог хронологији дечанског зидног сликарства*, Зборник радова Византолошког института (ЗРВИ) 20, Београд 1981, 111–135.

20 Р. Тимотијевић, *Црква Св. Спаса у Призрену,* Старине Косова и Метохије (СКМ) VI–VII, Приштина 1972–1973, 74, наводи да је Христос одевен у архијерејски орнат, али не објашњава сцену. Подаци по фотографијама др Ивана Ђорђевића. Датовање: В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 62.

21 Н. Окуњев, *Грађа за историју српске уметности. 2. Црква Св. Богородице – Матеич*, Гласник Скопског научног друштва (ГСНД) VII–VIII, Скопље 1930, 94, сл. 3, схема I, II и III; G. Millet, *La peinture du moyen âge en Yugoslavie (Sérbie, Macédoine et Monténégro)*, Fascicule IV, texte et presentation par T. Velmans, Paris 1969, Pl. 31 (63–64).

22 Ова сцена није публикована. Подаци по фотографији (причешћа вином) др Ивана Ђорђевића. Датовање, В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 75.

Овај кратак преглед указује да се у наведеним примерима Христос свештеник увек појављује два пута и приказан је како причешћује апостоле. Већином су представљене две часне трпезе надвишене циборијумом. Појава две часне трпезе у Светом Николи Орфаносу, Полошком и Псачи оправдана је због представљања ове теме кроз две композиције, што није случај у Светом Никити и у Светом Спасу у Призрену. У Дечанима и Матејчи, као и касније у Раваници, приказана је само једна часна трпеза.

Примећује се да Христос свештеник (Полошко, Дечани, Матејча) добија и царске атрибуте у време српских освајања под краљем и царом Душаном.[23] Међутим, његово присуство у овој композицији најближе је везано за установљење свете тајне евхаристије, што потврђује и чињеница да је у свим овим композицијама Христос управо тај који врши причешћивање апостола. О првенствено свештеничкој улози Христа архијереја и цара у овим представама најречитије говори сцена из Дечана. Ту се он налази на уздигнутом подножју које означава светилиште у којем су часна трпеза, херувими и циборијум што подсећа на шатор сведочанства, а ту су и два анђела ђакона. Овај простор је царским дверима јасно одвојен од апостола који прилазе. У Дечанима је конкретно означен олтар у којем Христос првосвештеник и цар врши причешће.[24]

Како се јасно види на основу кратког прегледа сцена Причешћа апостола са Христом архијерејем, једино у Раваници он је приказан само једном, и то испред часне трпезе, како благосиља стојећи на правоугаоном узвишењу. Часна трпеза са циборијумом, као и у Дечанима и Псачи, налази се на уздигнутом подножју, с тим што је овде полукружном апсидом јасно означен простор светилишта.

У композицијама Причешћа апостола са Христом архијерејем, као што смо видели, Христос је редовно приказиван како врши причешћивање, што у нашој представи није случај. У Раваници он је приказан како благосиља обема рукама, што је, судећи по очуваним представама ове сцене, јединствен пример. Стога би требало погледати очуване представе Христа архијереја које се налазе изван композиције Причешћа апостола. Христос који *благосиља обема рукама*[25] среће се у цркви светог арханђела Михаила у Леснову и цркви Светог Димитрија у Марковом манастиру. У Леснову (1346–47) налази се у олтарској апсиди у посебној зони, испод Причешћа апостола, а изнад поворке светих отаца који врше службу. Он је приказан иза часне трпезе покривене црвеном тканином на којој се на средини налази свитак са почетним речима молитве "Благословено царство,"[26] прве молитве после проскомидије којом почиње литургија оглашених.[27] Фигура Христа окружена је мандорлом, а са стране се налазе два црвена херувима са рипидама и два анђела руку покривених црвеним тканинама.[28] Христос архијереј је смештен испод представе Христа који жртвује, тј. даје причешће апостолима, а изнад Христа који се жртвује, тј. Агнеца приказаног као дете на патени на црвеном олтару са циборијумом. Својим првосвештеничким ликом он на тај начин обједињује два лика која се налазе у олтару и служи на небу са анђеоским силама. У Марковом манастиру (1376–77) Христос архијереј који благосиља обема рукама налази се у представи Небеске литургије у доњој зони олтарске апсиде. Он је смештен иза часне трпезе наткриљене циборијумом, на којој се налазе отворена књига[29] и два свећњака. Ова јединствена сцена, која се налази на месту где се обично приказује служба архијереја, укључује представу служења литургије на небу и на земљи. Са северне стране Христу прилазе писци литургије и велики црквени оци, а са јужне поворка анђела ђакона и свештеника који носе литургијске предмете као на Великом входу.[30] У овој сцени јасно је приказана мисао о јединству небеске и земаљске цркве и о упоредности небеске и земаљске литургије које Христос благосиља обема рукама.

Судећи по овим примерима, како су и ранији истраживачи установили, Христос који благосиља обема

---

23 У овом периоду појављује се у српским црквама и Деисис са Христом Царем, такозвани "Царски Деисис" као илустрација деветог стиха 44 (45) псалма. Судећи по очуваним споменицима, најпре се среће у Трескавцу (око 1340), а потом на фасади Заума (1361), фасади Богородице Перивлепте у Охриду (1365), Минхенском српском псалтиру (после 1370), Марковом манастиру (1376/7), а и у Св. Атанасију у Костуру (1384–1385). Особито је занимљив пример из Ковальовске цркве у Новгороду (око 1380), где се поред Богородице царице налази фигура Христа цара над царевима и великог архијереја на престолу. Он је обучен у архијерејске одежде, а на глави има круну (В. Н. Лазарев, *Ковалевская роспись и проблема Южнославянских связей в русской живописи XIV века*, Ежегодник Института истории искусств АН СССР 1957, Москва 1958, 256–260, ил. на страни 243). О "Царском Деисису" В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 56, нап. 59; 72, нап. 86; 81, нап. 105; Ц. Грозданов, *Из иконографије Марковог манастира*, Зограф 11, Београд 1980, 87–92; Исти, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 105–109 (са старијом литературом). Ц. грозданов, Христос цар, Богородица царица, небеските сили и светите воини во живописот од XIV и XV век во Трескавец, Студии за охридскиот живопис, Скопје 1990 (=Културно наследство XII–XIII, Скопје 1988, 5–20), 132–147 (са старијом литературом).

24 B. Todić, *Tradition et innovations*, 260–261. Означава Христа као архијереја не помињући и његове царске инсигније, док вратнице објашњава као отворена врата храма.

25 Христос јереј изван представа Причешћа апостола обично је приказан како у левој руци држи свитак а десном благосиља. У представама Христа чије је свештенство означено само тонзуром примери се налазе у Св. Софији кијевској (1015–1036), Д. В. Айналов, *Образ Христа*, 22, табл. III, 3; В. Н. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской*, Москва 1960, 31–33, табл. 17–20; на источном поткуполном луку у Нерезима (1164), Д. В. Айналов, *Образ Христа*, табл. III, 4; Ф. Месеснел, *Најстарији слој фресака у Нерезима*, ГСНД VII–VIII, Скопље 1930, 120–121, у оквиру Деисиса у олтару цркве Св. Спаса у Нередици (1197), Д. В. Айналов, *Образ Христа*, 19–23, табл. III, 1–2, у северозападној куполи Богородице Љевишке (1313), Д. Панић – Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 49, 120–121, црт. 6, у ниши проскомидије у Псачи (1365–71), G. Millet – T. Velmans, *La peinture,* IV, XXIV, Pl. 59, 116. Поред тога, Христос свештеник са тонзуром обучен у хитон и химатион појављује се и у сценама циклуса Христових јављања после Васкрсења – Пут у Емаус (Лука, 24, 13–28, Марко, 16, 12) и Вечери у Емаусу (Лука 24, 29–31) (О томе Д. Панић – Г. Бабић, *Богородица Љевишка,* 55–56, сл. 13, Т. XXII, црт. 7 и В. Ј. Ђурић, *Равенички живопис и литургија,* 55). На вечери у Емаусу Христос је благословио и преломио хлеб и дао ученицима Луки и Клеопи, који су га тек тада препознали. Христос у епископским одеждама који у левој руци држи свитак, а десном благосиља, приказан је у ђаконикону Леснова (1346–7), N. L. Okunev, *Lesnovo,* у: L'art byzantin chez les Slaves II, Paris 1930, 227, sch. I, 9; G. Millet – T. Velmans, *La peinture*, IV, XIV; датовање споменика С. Габелић, *Нови податак о севастократорској титули Јована Оливера и време сликања лесновског наоса,* Зограф 11, Београд 1980, 54–61; у ђаконикону Перивлепте у Мистри (1350–80), S. Dufrenne, *Images du décor de la prothèse*, 297–310; Иста, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970, 14, 31, Fig. 62; олтару у Модришту (осма деценија XIV века), Ф. Месеснел, *Извештај о проучавању јужне Србије, Топографске белешке о неким црквеним споменицима у Поречу,* ГСНД XIII, Скопље 1934, 181–182, сл. 14; и на панагији из Ксиропотама, Н. П. Кондаков, *Памятники християнского искусства на Афоне*, С. Петерсбург 1902, 225–227, Т. XXX; I. Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons in Steatite,* Byzantina Vindobonensia, Band XV/1, Wien 1985, 204–205, Pl. 64.

26 Натпис на свитку ишчитао је В. Ј. Ђурић, *Равенички живопис и литургија*, 56.

27 F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western, I, Eastern Liturgies,* Oxford 1965,[2] 362; R. P. E. Mercenier – M. Paris, *La prière des églises de rite byzantin, I, L'office divin, la liturgie, les sacraments,* Monastère de Chevetogne 1947,[2] 231; *Божанствене литургије*, превео Ј. Поповић, Београд 1978, 27.

28 N. L. Okunev, *Lesnovo*, 227, sch. I, 3; G. Millet – T. Velmans, *La peinture,* IV, XIII–XIV, Pl. 6, fig. 13; Ch. Walter, *Art and Ritual,* 216–217.

29 Ch. Walter, *Art and Ritual*, 220, нап. 302, претпоставља да је на њој исписана молитва херувимске химне или проскомидије.

30 Л. Мирковић – Ж. Татић, *Марков манастир*, Нови Сад 1925, 31–34, сл. 34–37; Л. Мирковић, *Да ли се фреске Маркова манастира могу тумачити житијем св. Василија Новога*, у: Иконографске студије, Нови Сад 1974, 281, 292; Ц. Грозданов, *Из иконографије Марковог манастира*, Зограф 11, Београд 1980, 83–87. Датовање: Ц. Грозданов – Г. Суботић, *Црква Светог Ђорђа у Речици код Охрида*, Зограф 12, Београд 1981, 73, нап. 75, сл. 17.



Сл. 4. Раваница, Причешће айосійола, северни део комиозиције (фойо Завод за зашйийу сйоменика кулйуре Рейублике Србије)

рукама представљен је у сценама у којима се желела изразити идеја о јединству небеске и земаљске цркве и литургијâ које се врше истовремено на небу и земљи, а установио их је својим оваплоћењем и жртвом Исус Христос.

Христос је одевен у епископске одежде које га јасно означавају као првосвештеника, архијереја. Као што су ранији истраживачи подвукли, мисао о Христу првосвештенику заснива се на Посланици апостола Павла Јеврејима,[31] а наговештена је већ код пророка Давида (Пс. 110, 4 "Ти си свештеник до века по реду Мелхиседекову").[32] Апостол Павле понавља речи псалма, а личност којој се у том тренутку обраћа јесте један свештеник-цар сличан Мелхиседеку.[33] Жртва коју тај свештеник треба да принесе, по пророку Исаији (53, 10), јесте жртвовање самога себе.[34] Мелхиседек[35] је био краљ салимски и носио је свештеничко достојанство више од левитског. Он је саградио олтар од дванаест каменова и по савету једног анђела приносио као жртве хлеб и вино – символ жртве коју ће принети Христос.[36] Спојивши у себи владарско и свештеничко достојанство, он је постао праслика идеалног новозаветног првосвештеника и небески идеал свештенства.[37]

Христос јесте такође цар и свештеник, с том разликом што је цар био увек, а вечни свештеник је постао када је примио тело и принео себе на жртву. Поставши човек једнородни син Божији, превечно помазан од Оца, принео је самога себе на жртву. Он је принео сам себе на жртву Богу Оцу као велики првосвештеник који је свештенодејствовао себе самога.[38]

Мисао о Христу архијереју јасно је исказана и на литургији, у молитви коју свештеник тихо чита пред појање Херувимске песме: "Но ипак, ради неисказаног и неизмерног човекољубља свог, непроменљиво и неизменљиво постао си човек, и био си нам Архијереј, и као Владика свих предао си нам свештенодејство ове литургијске и бескрвне жртве..."[39] и "јер си Ти који приноси и који се приноси; који прима и који се раздаје".[40] Христос као посредник принео је самога себе на жртву примивши смрт на земљи и потом је ушао у небеску светињу над светињама где дела као свештеник. Уласком на небо он је постао савршен као првосвештеник од Бога позван на првосвештеничку службу, који је принео једну жртву за грехе свих и својом крвљу ушао у небеску светињу.[41]

Треба нагласити да свештеничке одежде у представи Причешћа апостола поред Христа носе анђео и свештеник који врше причешћивање. Међутим, Христова одећа се јасно разликује. Он има украшен сакос који га означава као епископа. С друге стране, анђео и свештеник имају беле фелоне какве су носили свештеници средњег века у Србији,[42] а преко њих златне епитрахиље. Христос је обучен у епископске одежде у складу са богословском мишљу која је истицала да *еиискои замењује на земљи Христа који на небу "исиуњава функцију свештенсйва"*.[43]

Свештеник са нимбом око главе стоји у јужном делу представљеног светилишта и сагиње се и покривеним рукама пружа, преко једног ступца-преграде, путир апостолу Павлу (сл. 4). Северно од светилишта је приказан анђео свештеник који причешћује хлебом апостола Петра. Анђео-свештеник врши причешће изван олтара (сл. 5).

Раваничком композицијом исказује се опште богословско размишљање о јединству небеске и земаљске цркве и упоредном одвијању небеске и земаљске литургије.[44] Оваква размишљања преовлађују у тумачењима византијске литургије, од којих би ваљало поменути бар нека. Како наводи *Historia ecclesiastica* (715–730), олтар у

31 О Христовом архијерејству говори се на многим местима у Павловој посланици Јеврејима, нпр. 5, 1–20; 7, 1–28; 8, 1–6; 9, 11–28; 10, 10–21.

32 J. Поповић, *Догматика православне цркве* II, Београд 1980,[2] 388–390, 416–432; Е. Чарнић, *Питање "александринизма" Посланице Јеврејима*, Богословље 1, Београд 1958, 27–38; Исти, *Питање "филонизма" Посланице Јеврејима*, Богословље 2, Београд 1958, 9–25; В. С. Ракић, *Православна догматика*, књига друга, Београд 1968, 40–41; Е. Чарнић, *Архијереј по реду Мелхиседекову*, Богословље XVII (XXXII), Београд 1973, 17–42; Богословље XVIII (XXXIII), Београд 1974, 17–46.

33 Е. Чарнић, *Архијереј по реду Милхиседекову,* Богословље XVIII, 19.

34 Исто, 20.

35 У Старом завету помиње се два пута: I Мојс. 14, 18–20 и пс. 110, 4.

36 И. Дмитревски, *Историческое, догматическое и таинственное,* XXVII–XXVIII; Е. Чарнић, *Архијереј по реду Мелхиседекову,* Богословље XVII, 20–35.

37 Е. Чарнић, *Архијереј по реду Мелхиседекову*, Богословље XVII, 35; Исти, *Архијереј по реду Мелхиседекову,* Богословље XVIII, 19.

38 J. Поповић, *Догматика*, 423.

39 F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western* I, 337; R. P. E. Mercenier, *La prière des églises de rite byzantin* I, 244–245; *Божанствене литургије,* 45.

40 F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western* I, 377; R. P. E. Mercenier, *La prière des églises de rite byzantin* I, 245; *Божанствене литургије*, 46.

41 Е. Чарнић, *Архијереј по реду Мелхиседекову,* Богословље XVII, 19; Исти, *Архијереј по реду Мелхиседекову,* Богословље XVIII, 24, 43–44; L. H. Grondijs, *Croyances, doctrines et iconographies de la Liturgie céleste,* Akten des XI. Internationalen Byzantinistenkongresess, München 1958, München 1960, 194–199.

42 Беле одежде носе, на пример, Георгије Медош из Беле Цркве у Карану (1340–42), М. Кашанин, *Бела црква каранска,* Београд 1928, Т. V; В. J. Ђурић, *Раванички живопис и литургија*, 59, нап. 49; J. Радовановић, *Јединство небеске и земаљске цркве у српском сликарству средњег века или ликови живих људи на фрескама и иконама средњег века,* Зборник за ликовне уметности Матице српске (ЗЛУМС) 20, Нови Сад 1984, 50–51, сл. 1; непознати свештеник у цркви Св. Николе у Рамаћи (око 1395), Б. Кнежевић, *Црква у селу Рамаћи*, ЗЛУМС 4, Нови Сад 1968, 153, сл. 10; В. J. Ђурић, *Раванички живопис и литургија,* 59, нап. 49; и јеромонах Партеније у цркви Св. Константина и Јелене у Охриду (последње деценије XIV века), Г. Суботић, *Свети Константин и Јелена у Охриду*, Београд 1971, 5–8; Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 159–160, сл. 188.

43 На пример, Ориген (око 185–254), Коментари на Матејево јеванђеље 14, 22, PG 13, col. 1241b; R. Bornert, *Les commentaires byzantins de la divine liturgie du VIIe au XVe siècle,* Paris 1966, 61 и Теодор из Мопсуестије у 17. глави своје 15. хомилије, уп. R. Bornert, *Les commentaires*, 81.

44 В. J. Ђурић, *Раванички живопис и литургија*, 59.

цркви је реплика небеског и духовног олтара око којег анђеоске силе славе свој култ.[45] У коментару на Божанску литургију, познатом под именом *Protheoria*, Никола из Андиде крајем XI века објашњава да Христос, јединствени велики свештеник којега славе људи и анђели, остварује јединство између небеске и земаљске литургије. Исто се догађа горе као и доле, иста литургија, само што се на небу она одвија без велова и без символа.[46] Никола Кавасила (око 1320–1363 или 1391) наглашава да су анђели и људи постали једна једина црква, један јединствени хор манифестацијом Христа који је у исто време на небу и на земљи.[47] Касније ће Симеон Солунски (до 1429) додати да је јединство двеју литургија дело Христа, који је постао човек и узнео се на небо: да је Христос саздао једну једину Цркву коју чине људи и анђели.[48]

Сценом доминира ово опште богословско размишљање, али учена личност која је осмислила раванички програм желела је да искаже и друге мисли. Оне се препознају у многим на први поглед уобичајеним представама у оквиру композиције и намећу исто толико питања. Међу њима се јасно издваја проблем анђела-свештеника представљеног изван олтара и значења хлеба којим он причешћује, као и смештања земаљског свештеника унутар светилишта и чињенице да он покривеним рукама носи путир. Поред тога, ова два свештеника, као и два анђела свећоносца, једине су фигуре које су, осим Христа, понеле око глава нимбове.

Предводник небеске сфере у Раваници јесте анђео свештеник који причешћује хлебом апостола Петра. Он, као небески свештеник, врши причешће стојећи изван олтара, тј. у небеском и духовном олтару. Овакво приказивање вршења литургије изван олтара налази потпору у Откровењу Јовановом (8, 2–6; 19, 5, 10; 21, 22) где се описује небески храм, олтар и *анђели* који у њему врше *свештеничку службу*, али се ту напомиње да у време свештенства *неће бити никаквог храма*, јер ће сам Бог и Јагње бити храм.[49] Свештеник земаљске цркве, стојећи у олтару, причешћује покривеним рукама апостола Павла који прима вино савијен и са покривеним рукама. Овде је видљив одјек причешћа на литургији, када верни примају причешће ван олтара, на царским дверима.

Сви учесници сцене, осим апостола, имају нимбове. И док је појава нимбова око главе Христа и представника небеских сфера уобичајена и очекивана, нимб око главе земаљског свештеника могао би се објаснити само његовом символичном улогом у сцени. И небески и земаљски свештеник су анонимни и претворени су овде у типове, символе двеју цркава, тако да земаљски свештеник потпуно оправдано носи нимб као и небески. Његов нижи ранг означен је на други начин: служењем унутар олтара и нижим растом. Хијерархија пропорција фигура, тако уобичајена у византијском и српском сликарству, јасно показује Христа као најважнију личност иза које следи небески свештеник, а потом земаљски јереј.

Поставља се питање зашто је за небеску сферу причешћа изабрано причешћивање хлебом. Можда би одговор требало потражити у Христовој проповеди када је ученицима наговестио и открио мистични смисао причешћа Својим телом и крвљу. У капернаумској синагоги одржао је проповед о Хлебу живота, где је показао своје учење о *Небеском Вечном Хлебу* (Јован 6, 24–66). Христос је хлеб који је сишао са небеса, као што тумаче многи каснији црквени оци, Хлеб самих анђела на небу.[50]



Сл. 5. Раваница, Причешће апостола, јужни део композиције (фото Завод за заштиту споменика културе Републике Србије)

На очуваним композицијама са Христом свештеником, хлебом се обично причешћује Петар, а вином Јован или опет Петар.[51] У Раваници вино прима Павле. Апостол Павле често је приказиван у византијској уметности како уз Петра води једну од две групе ученика, мада он није био присутан на Тајној вечери када је установљено причешће, јер је апостол постао касније, тек после Вазнесења Христовог,[52] што говори о *символичном*, а не историјском карактеру ове композиције.

Земаљски свештеник придржава путир покривеним рукама, док анђео држи патену голих руку, што би можда могао бити израз вишег свештенства анђела на небу, али овакво приказивање превасходно има порекло у оновременим литургијским обичајима. О томе сведоче служабници XIV века, у којима се наводи да свештеник *покривених руку* узима путир: **іереи же држить юже пріеть с͠тоу честь . прѣкланіаеть глав8 прѣ(д) с͠тою трапезою... и ть причещает се соущіаго вь роука(х)... та(ж) вьставь пріемлють роукама своима сь покровцемь с͠тоу чашоу и причещіает се** (рукопис Дечани 130, fol. 53r–53v).[53]

45 PG 98, 384b, 389b; R. Bornert, *Les commentaires*, 177.

46 PG 140, 440c–d; R. Bornert, *Les commentaires*, 206.

47 PG 150, 412d–413a; Nicolas Cabasilas, *Explication de la Divine liturgie*, traduction et notes de S. Salaville, 2e édition munie du texte grec, revue et augmentée par R. Bornert, J. Gouillard, P. Périchon, Sources chrétiennes No 4bis, Paris 1967, 148; R. Bornert, *Les commentaires*, 243.

48 PG 155, 340 a–b (De sacra liturgia CXXI); R. Bornert, *Les commentaires*, 261.

49 Е. Чарнић, *Питање "филонизма" Посланице Јеврејима*, 16; C. Andronikof, *Le ciel et la terre*, у: L'église dans la liturgie. Conférences Saint-Serge XXVIe semaine d'études liturgiques, Paris, 26–29 Juin 1979, Roma 1980, 3.

50 Архимандрит Киприан, *Евхаристия*, 30–33 (Кирил Александријски, Амвросије Милански).

51 Апостол Павле, колико је познато, прима причешће у Псачи.

52 Н. Малицкий, *Черты палестинской и восточной иконографии в византийской псалтири с иллюстрациями на полях типа хлудовской*, Seminarium Kondakovianum, Prague 1927, 57.

53 Д. Богдановић, *Инвентар ћирилских рукописа у Југославији (XI–XVII века)*, Београд 1982, 101, no 1444. Скраћенице нису разрешаване, а натписана слова стављена су у заграде. Исти обичај очувао се данас – F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western* I, 394, 395; R. P. E. Mercenier, *La prière des églises de rite byzantin* I, 260; *Божанствене литургије*, 70, 71.



Сл. 7. Призрен, Свеѿи Сӣас, Причешће вином (фоѿо И. Ђорђевић)



Сл. 6. Призрен, Свеѿи Сӣас, Причешће хлебом (фоѿо И. Ђорђевић)

Тумачењу раваничке сцене кроз разматрања о небеској и земаљској цркви ишла би у прилог и сликана архитектура. У северном делу она се састоји од лаких грађевина са велумима, повезаних једноставним зидом, док је у јужној половини тежа, масивнија. У јужном делу поред зида налази се велика полукружно засведена грађевина велумом повезана са мањом која има двосливни кров и која би могла означавати простор у којем се сцена одиграва,[54] а иза зида види се једно дрво.

Два анђела ђакона, који се на представама Причешћа апостола обично налазе иза Христа архијереја и најчешће носе рипиде, овде се појављују иза свештеника који причешћује вином и носе свеће.[55] Они су приказани у земаљској сфери слике. Разлог за њихово постављање баш у овом делу ваљало би потражити у богословској мисли. Многи патристички и монашки текстови подвукли су боравак анђела у цркви. Можда ова разматрања најбоље илуструју речи Максима Исповедника о сталном присуству светих анђела у цркви, а нарочито у тренутку слављења евхаристије.[56] Анђели ђакони у сценама Причешћа апостола обично носе рипиде, веома ретко свећњаке. Ношење свећњака са упаљеним свећама сва-

54 О односу ентеријера и екстеријера и приказивању на овај начин А. Стојаковић, *Архиѿекѿонски ӣросѿор у сликарсѿву средњовековне Србије*, Нови Сад 1970, 166–167.

55 Од поменутих примера са Христом архијерејем, анђели са свећама се јављају само на представи у Светом Никити и јужном делу сцене у Полошком. Иначе, анђели-ђакони у Причешћу апостола срећу се од XI века, Ch. Walter, *Art and Ritual*, 215–216. Занимљив је пример из Цаленџихе (1384–96) где је Причешће приказано кроз две одвојене сцене, између којих се налазе две групе по три анђела-ђакона окренутих према средишњем прозору. Два анђела поред прозора носе свећњаке, а остали рипиде, H. Belting, *Le peintre Manuel Eugénikos de Constantinople, en Géorgie*, Cahiers archéologiques (CA) 28, Paris 1979, 103, Fig. 1; T. Velmans, *Le décor du sanctuaire de l'église de Calendžikha, Quelques schémas rares: La Vierge entre Pierre et Paul, la Procession des anges et le Christ de Pitié*, CA 36, Paris 1988, 146, 148.

56 Максим Исповедник (580–662), Мистагогија, глава XXIV, PG 91, 709b–c; R. Bornert, *Les commentaires*, 103. Иста мисао се раније среће и код Јована Златоустог (око 350–407) у делима као што су беседа "О несхватљивости Божанске Природе" 4, 5, PG 48, 734; Jean Chrysostome, *Sur l'incompréhensibilé de Dieu*, tome I (Homélies I–IV) 2e édition, introduction de J. Daniélou, texte critique et notes de A.-M. Malingrey, traduction de R. Flacelière, Sources chrétiennes No 28bis, Paris 1970, 260–262, "О свештенству" 6, 4, PG 48, 681, или у Беседи на Крштење Господње, 4 PG 49, 370. О овим размишљањима код Јована Златоустог, уп. R. Bornert, *Les commentaires*, 78; и оваквим схватањима уопште, уп. L. H. Grondijs, *Croyances, doctrines et iconographies*, 195.

како би требало довести у везу са општом симболиком светла у хришћанској цркви.

Мисао о служби коју анђели врше на небу најјасније је исказана у песмама које се певају 8. новембра, на празник Сабора бесплотних сила. У овим песмама свештеник је могао видети себе у анђеоском лику, јер и небеска и људска бића служе исту службу.[57] Анђеоске бесплотне силе у истинитој божанској скинији служе Творцу, а *Христова црква, небеска и земаљска, јесте јединствена и у њој служе анђели и људи,* као што се види у Минеју из последње четвртине XIV века, Црколез 7, где у шестој песми другог канона стоји: **слоужителѥ ч(с)тни б҃жиꙗ хвалѥниꙗ бисте беспльтни. граж(д)ане н҃бсни. б҃жьствниѥ вь истиноу с(к)иниѥ творцꙋ д҃(с)оино слꙋжеше**,[58] а у деветој песми истог канона: **тебе неизр(ч)енно сьвькоупившаго н҃бсни(м) х҃(с)е земльнаꙗ. единоу црковь сьврьшиша агг҃ломь и чл҃вкомь. непрѣстанно величаѥ(м).**[59]

Кроз овакву представу Причешћа апостола, учени наручилац раваничког програма желео је да прикаже јединство небеске и земаљске цркве које благосиља Христос архијереј. У северном делу анђео свештеник врши изван светилишта небеску службу, док је у јужном свештеник који у олтару врши земаљску службу, коју осветљавају свећама два анђела ђакона који су ту присутни.[60]

Христос архијереј, стојећи испред часне трпезе у насликаном олтару, благосиља обема рукама. Он благосиља литургије које се одвијају на небу и на земљи, небеску и земаљску цркву.[61] Овде је дата симболична

57 Г. Бабић, *Лиѿурӷијске ѿеме на фрескама у Боӷородичиној цркви у Пећи*, у: Архиепископ Данило II и његово доба, Међународни научни скуп поводом 650 година од смрти, децембар 1987, Београд 1991, 380–382.

58 Д. Богдановић, *Инвенѿар ћирилских рукоӣиса у Југославији*, 66, no 837, Црколез 7, fol. 95v.

59 Црколез 7, fol. 96v–97r.

60 О симболици светла: Л. Мирковић, *Православна лиѿурӷика*, први општи део, 319–322; И. Ђорђевић, *Сѿари и Нови завеѿ на улазу у Боӷородицу Љевишку*, ЗЛУМС 9, Нови Сад 1973, 20–21; Д. Панић – Г. Бабић, *Боӷородица Љевишка*, 73–74; С. Радојчић, *Злаѿо у срӣској умеѿносѿи XIII века*, Зограф 7, Београд 1977, 31–32; G. Galavaris, *Some Aspects of Symbolic Use of Lights in the Eastern Church. Candels, Lamps and Ostrich Eggs*, Byzantine and Modern Greek Studies, volume 4, Birmingham 1978, 69–78.

61 В. Ј. Ђурић, *Раванички живоӣис и лиѿурӷија*, 59.

представа паралелног одвијања двеју служби којима присуствује Христос. Стога вероватно раваничку сцену Причешћа апостола не би требало разумети само као симболичну представу институције евхаристије већ и као израз богословских размишљања о јединству двеју цркава. Посредством Христа људски род је стекао право да обожава једнако као и анђели, да литургијски слави узимајући за пример небеску и вечну литургију коју слави сам Христос, у исто време онај који жртвује и који се жртвује, уз учешће анђеоских сила.[62]

Анђео врши у небеском и духовном олтару своју свештеничку службу Небеским Вечним Хлебом којим причешћује Петра, првог међу апостолима, док земаљски свештеник причешћује апостола Павла стојећи у олтару, на царским дверима и држећи покривеним рукама путир, као на правој земаљској литургији. На овај начин у Раваници је представљена мисао која је доминирала византијским богословским разматрањима: јединство између култа анђела и култа људи, које је повратио Христос и учинио да ове две службе чине једну јединствену литургију.

62 A. Grabar, *Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures*, 190–191; J. M. Speiser, *Liturgie et programme iconographiques*, Travaux et mémoires, Collège de France, Centre de recherche d'histoire et civilisation de Byzance 11, Paris 1991, 580–581, 588.

La Communion des apôtres à Ravanica

Tatjana Starodubcev

Le sanctuaire de l'église du monastère de Ravanica offre une représentation de la Communion des apôtres unique sur le plan iconographique. Cette image a attiré l'attention des anciens chercheurs qui, l'ayant examiné de façons différentes en raison des fortes mutilations des fresques, en ont donné des interprétations différentes. Une observation particulièrement précieuse de cette scène a été donnée par V. J. Djurić (note 5), tandis que la publication des dessins des fresques par B. Živković a permis pour la première fois de montrer clairement certains détails qui ont soulevé de nouvelles questions. Au centre de la scène, devant la sainte table surmontée d'un ciborium et disposée dans la surface semi-circulaire d'un sanctuaire peint, se tient le Christ archiprêtre bénissant des deux mains. La procession des apôtres est conduite, du côté nord, par l'apôtre Pierre qui communie par le pain de la main d'un ange-prêtre situé en dehors du sanctuaire peint. Du côté sud, un prêtre, se tenant cette fois-ci dans le sanctuaire, donne la communion par le vin à l'apôtre Paul.

C'est au XIVème siècle que l'on note l'apparition du Christ-archiprêtre dans la scène de la Communion des apôtres (Saint-Nicolas Orphanos à Thessalonique, Saint-Nicétas à Čučer, Saint-Georges à Pološko, Dečani, Saint-Sauveur à Prizren, Matejič, Saint-Nicolas à Psača), image dans laquelle il est régulièrement peint deux fois en train de donner la communion aux apôtres. A l'epoque des conquêtes, sous le roi et empereur Dušan, le Christ-archiprêtre y recoit aussi des attributs impériaux (Pološko, Dečani, Matejič), toutefois sa présence sous cet aspect est avant tout liée à l'instauration du saint mystère de l'eucharistie, comme l'indique le fait que dans toutes ces compositions c'est précisément lui qui procède à la communion des apôtres.

Ravanica est la seule église où le Christ ait été représenté qu'une seule fois, et ce devant la sainte table, bénissant et se tenant sur une surélévation de forme rectangulaire. En dehors de la composition de la Communion des apôtres, le Christ-archiprêtre a été représenté dans plusieurs autres images conservées. Sa figure bénissant des deux mains apparaît dans l'église de l'Archange Michel à Lesnovo, dans le sanctuaire, au-dessous de la Communion des apôtres et au-dessous des saints pères que célèbrent la liturgie -c. -à -d. au-dessous du Christ sacrifiant et au-dessus du Christ se sacrifiant. Dans l'église de Saint-Démétrios, dans le monastère de Marko, il apparaît dans une représentation unique de la Liturgie céleste dans la zone inférieure du sanctuaire. A en juger d'après ces exemples le Christ-archiprêtre bénissant des deux mains était représenté dans les scènes dans lesquelles on désirait exprimer l'idée de l'unité de l'Eglise céleste et terrestre et le parallélisme entre la liturgie céleste et terrestre.

Le Christ-archiprêtre est l'archétype du premier-prêtre idéal du Nouveau Testament et l'idéal céleste du sacerdoce, conception s'appuyant sur l'Epître de l'apôtre Paul aux Hébreux (et déjà annoncée dans le psaume 110: 4). En tant que prêtre il s'est offert lui-même sur l'autel, recevant la mort sur terre et est ensuite entré dans le saint des saints céleste où il agit en tant qu'un premier-prêtre idéal. L'idée du Christ-archiprêtre est également clairement exprimée dans la liturgie, tout particulièrement dans la prière lue à voix basse par le prêtre avant d'entonner le cantique des Chérubins.

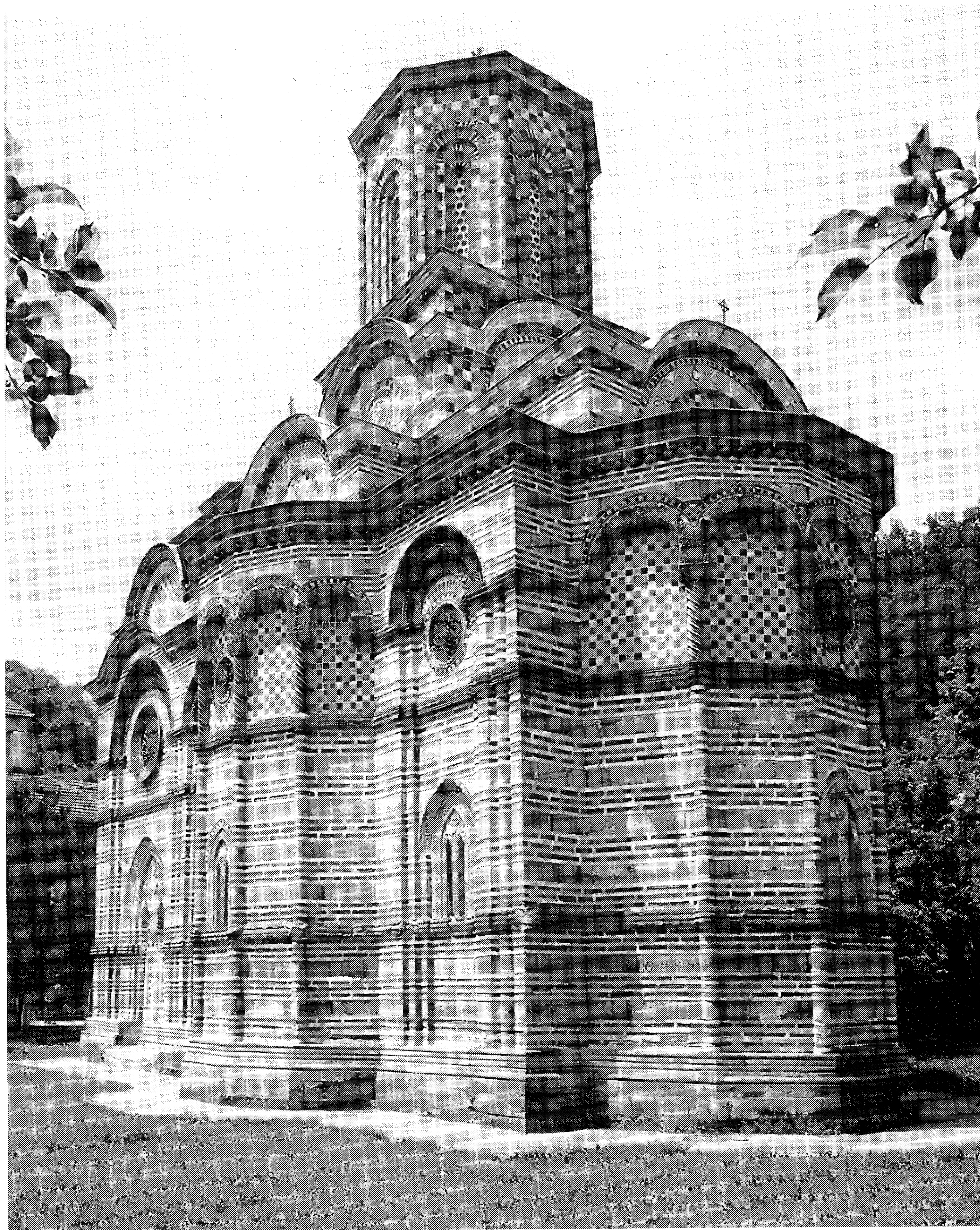
Alors que le Christ est revêtu du sakkos épiscopal, l'ange et le prêtre terrien portent des phélonions (chasubles) blancs, semblables à ceux portés au moyen âge par les prêtres en Serbie, et des épitrachèlions (étoles) dorés. L'ange-prêtre procède à la communion en dehors du sanctuaire, c.-à-d. dans le sanctuaire céleste et spirituel. Déjà l'Apocalypse de saint Jean décrit l'Eglise céleste et les anges qui y procèdent à l'office sacerdotal, et annonce qu' à l'époque du sacerodoce il n'y aura aucun temple car Dieu et l'Agneau lui-même seront le temple. Le prêtre de l'Eglise terrestre se tenant dans le sanctuaire tend la coupe par dessus un pilier-cloison, détail reflétant la communion donnée au cours de la liturgie, lorsque les fidèles reçoivent la communion aux saintes portes de l'église. Il tient la coupe dans ses mains recouvertes, ce qui pourrait être une façon d'exprimer le sacerdoce supérieur de l'ange dans le ciel (qui tient sa patène les mains nues), mais trouve avant tout son origine dans les habitudes liturgiques de cette époque.

Tous les participants de la scène, excepté les apôtres, sont nimbés. La présence de nimbes coiffant la tête du Christ et des représentants de la sphère céleste est habituelle et attendue, tandis que celui apparaissant sur la tête du prêtre terrestre ne peut être expliqué que par son rôle symbolique dans la scène. Son rang inférieur par rapport aux représentants de la sphère céleste est désigné par sa disposition dans le sanctuaire et sa taille inférieure.

La réponse à la question de savoir pourquoi la communion par le pain a été située dans la sphère céleste pourrait, peut-être, être recherchée dans la prèdication du Christ sur le Pain de vie – la Pain Céleste Eternel. Tout comme l'interprètent de nombreux pères de l'Eglise, le Christ est le pain qui est descendu du ciel, le pain des anges mêmes au ciel. Par ailleurs, le vin est reçu par l'apôtre Paul, bien que celui-ci n'était pas présent lors de la Cène, lorsque fut instaurée la communion, ce qui atteste le caractère symbolique, et non historique, de cette composition. Derrière lui, dans la sphère terrestre de l'image, se tiennent les anges-diacres, dont la présence est une influence des nombreux textes patristiques et monacaux qui soulignaient la présence des anges dans l'église, particulièrement au moment de la célébration de l'eucharistie. Ils portent des cierges allumés, ce qui est en accord avec la symbolique générale de la lumière dans l'Eglise chrétienne.

L'idée de l'office célébré par les anges dans le ciel est exprimée le plus clairement dans les cantiques qui sont chantés le 8 novembre lors de la fête du Synode des forces incorporelles non incarnées – les forces angéliques servent le Créateur, tandis que l'Eglise du Christ, céleste et terrestre, ne fait qu'une, et c'est en son sein que servent les anges et les hommes, tandis que les réflexions théologiques générales sur l'unité des deux Eglises et le déroulement parallèle des liturgies se trouvent dans les nombreux textes des interprètes de la liturgie (le patriarche Germanos, Nicolas d'Andida, Nicolas Cabasilas, Syméon de Thessalonique).

Ravanica nous offre ainsi une représentation symbolique du déroulement parallèle des deux offices auxquels participe le Christ, et qui reçoivent sa bénédiction. Il ne s'agit pas seulement d'une représentation symbolique de l'institution de l'eucharistie, mais aussi d'une expression des réflexions théologiques sur l'unité de l'Eglise céleste et terrestre. L'ange accomplit dans le sanctuaire céleste et spirituel son office sacerdotal avec le Pain Céleste Eternel, tandis que le prêtre terrestre donne la communion debout dans le sanctuaire, aux saintes portes, en tenant la coupe dans ses mains recouvertes, tout comme dans la liturgie terrestre réelle.



Сл. 1. Манасшир Каленић, сйољни изглед

О ктитору Каленића

Сима М. Ћирковић

UDK 726.7.011.8(497.11)"16"

Through careful analysis of the documents from the Historical archives of Dubrovnik, the author enriches our knowledge of protovestijar *Bogdan, the founder of the Kalenić monastery in Serbia. In the nartex of this church he is represented with his family, next to the contemporary ruler despot Stefan Lazarević († 1427). Based on the chronological determination of Bogdan's titles* (čelnik, protovestijar)*, the author drew the conclusion that the painting of Kalenić must have been done in the period between 1418 and 1427.*

Манастир Каленић налази се међу оним споменицима којима се историја мора докучити из њих самих. Не располаже се подацима о зидању из неког наративног извора, нема очуване повеље ни типика, нема ни помена поседа, нити белешке у летописима о каснијој судбини храма и братства.[1] Најранија историја овог изузетног споменика мора се реконструисати на основу оно мало ликова сликаних на северном зиду припрате и слова сачуваних уз те ликове. Али, ни са том врстом података срећа нам није била наклоњена. Кад је у XVIII веку пробијен прозор на припрати, оштећена је ктиторска композиција са моделом, тако да су остали само поједини делови ликова и натписа. Оно што се може прочитати са оригиналног живописа заиста је премало и преоскудно. Уз главу треће личности у групи, тачно насупрот лика сигнираног са **бл(а)гоч(е)сти(в) деспот**, стоји натпис **Петрь брать Бог** (...) што је с разлогом допуњавано са (**дановь**).[2]

Остало је, срећом, сведочанство о несталим натписима у виду урезаног записа из XVII или XVIII века руком неког Герасима на јастучету под ногама деспота. Сачувана живописана слова могу послужити за контролу његовог читања ктиторских натписа. Он за деспота каже: **ктїторъ бистъ благочастїви Стефанъ деспотъ Лаӡаревичъ**, за Петра: **ктїторъ Петаръ братъ протодовїаровъ**, а за ликове који су оштећени доноси: **г(о)сп(ог)ъа Милица протодовїарица Богданъ протодовїаръ**.[3] Као што се види, белешка је настала пре по памћењу него као намерна пажљива репродукција некадашњих натписа. Код деспота је измењен ред титуле и имена, а исто је учињено и код Петра, где на фресци иза **брат** сигурно долази име а не титула.

Ван сваке сумње су, дакле, Петар и Богдан, великаши деспота, и то Стефана, судећи и по очуваном слову С и сведочењу графита неуког Герасима. Од тога сведочења зависе и име Милице и њена титула, као и титула ктитора: протодовијар, која је *hapax* јер нема ниједног српског, грчког или латинског примера употребе. Отуда је сасвим разумљиво што су истраживачи то или прећутно тумачили као *протовестијар* (В. Марковић, Ђ. Сп. Радојичић) или су ту замену изричито образлагали, као Гордана Бабић.[4] Било је то утолико оправданије што је у репертоару титула из доба Деспотовине *протовестијар* заступљен, а од 1840. је чак познат *протовестијар Богдан* међу милосницима на повељи деспота Ђурђа Дубровнику, тада, у првом издању, погрешно датованој 13. децембром 1429, што је већ у следећем издању (1858) исправљено на 1428. годину.[5]

Лик деспота Стефана је наводио да се сликање цркве у Каленићу ограничи на четврт столећа 1402–1427, а ктитор је идентификован са посведоченим личностима истога имена, јер је један логотет Богдан *милосник* у повељи деспота Стефана за Дубровник из 1405, а писар Богдан је био и у канцеларији Бранковића.[6] После већ споменутог протовестијара из 1428, јавља се и логотет Богдан као милосник у повељи за Дубровник из 1445. године. Хронологија каленићког живописа почела је за-

1 О манастиру је литературу прикупио В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 101–104, и нап. 137, стр. 225; В. Р. Петковић, *Фреске из унутрашњег нартекса цркве у Каленићу*, Старинар 3 (1908) 121–143; В. Р. Петковић – Ж. Татић, *Манастир Каленић*, Вршац 1926; П. Поповић – В. Р. Петковић, *Старо Нагоричино – Псача – Каленић*, Београд 1933; В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950; Б. Живковић, *Каленић. Цртежи фресака*, Београд 1984. Објављено је неколико мањих монографија: М. Ђ. Милићевић, *Манастир Каленић. Задужбина деспота Стефана Лазаревића*, Београд 1897; Б. Живковић, *Каленић*, Београд 1960; С. Радојчић, *Каленић*, Београд 1964; Р. Николић, *Манастир Каленић*, Београд 1972. Најновија, с којом смо се упознали кад је овај рад био у основи написан, потиче из пера D. Simić-Lazar, *Kalenić et la dernière période de la peinture byzantine*, Skopjc 1995, са исцрпним приказом историје (р. 21–32) и библиографијом (р. 209–216), којој се могу додати: В. Ј. Ђурић, *Друштво, држава и владар у уметности у доба династије Лазаревић–Бранковић*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 26 (1990) 13–46; Д. Војводић, *Владарски портрети српских деспота*, Дани српскога духовног преображења II, Манастир Ресава, историја и уметност, Деспотовац 1995, 59–98.

2 Фреске су чишћене и конзервиране 1956. и 1957. године. Уп. Б. Живковић, *Конзерваторски радови на фрескама Каленића*, Саопштења 4 (1961) 181–187. Како је упозорио Б. Живковић, у најнижем појасу јужног зида припрате налазе се представе монаха са кукуљицама, код једног **ряБЬ БЖИ** а код другог **досиѳеи**. В. Ђурић (*Византијске фреске*, 225) је упозорио да не могу бити сликари већ вероватно монашки сродници ктитора. Цртежима и репродукцијама Б. Живковића превазиђене су старе верзије натписа из Гласника 21, поновљене у Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, III, бр. 5130, VI, бр. 9900, В. Петковић, *Старине, записи, натписи, листине*, Београд 1923, 50, којима су се некад служили историчари.

3 Репродуковано у *Саопштења* 4, стр. 186; фотографија у D. Simić-Lazar, *Kalenić*, tab. III.

4 О тобожњој титули протодовијар: В. Марковић, *Православно монаштво и манастири у средњовековној Србији*, Сремски Карловци 1920, 140; Исти, *Ктитори, њихове дужности и права*, Прилози КЈИФ 5 (1925) 100–124; Ђ. Сп. Радојичић, *Гласник* 1, 1–2 (1949) 226, спомиње Богдана као 1438. мртвог *протовестијара*. Један запис из XVII века из збирке Севастјанова открива како је Герасим могао доћи до облика "протодовијар". Забележена су "братија начелна" из 1624. и ту је записан поред игумана, проигумана, попова, стараца и **Д о ф и їа р ь Ананїа** – Љ. Стојановић, *Стари српски хрисовуљи (...)*, Споменик 3 (1890) 178. Од манастирског звања дохијара добијен је "дофијар", који је Герасиму послужио кад је копирао њему непознату реч протовестијар. Нема дохијара међу световним достојанственицима, како је упозорила Г. Бабић, *Друштвени положај ктитора у Деспотовини*, Моравска школа и њено доба. Научни скуп у Ресави 1968, Београд 1972, 146–147, где је ктитор Каленића до сада најпотпуније приказан.

5 *Србскі споменицы* (Павла Карано-Тврtковића) I, Београд 1840, 182; F. Miklosich, *Monumenta serbica*, Vindobonae 1858, 355.

6 Логотет Богдан је милосник на повељи деспота Стефана за Дубровчане из 1405, Љ. Стојановић, *Старе српске повеље и писма I*, 204, а затим на повељи деспота Ђурђа, исто II, 32. Богдан писар Бранковића 1419: Љ. Стојановић, *Стари српски хрисовуљи (...)*, Споменик 3, 33.

висити од идентификација тих личности и замишљеног тока каријере протовестијара Богдана. Држећи се само значајнијих писаца поменућу да је Владимир Петковић стављао живописање Каленића између Љубостиње и Руденице и да је узимао озбиљно традицију о 1413. као години грађења манастира. Светозар Радојчић је стављао око 1400. у ранијим радовима, касније око 1413. године. М. Кашанин је датовао између 1407. и 1413, Г. Бабић у другу деценију XV века.[7]

Разлике нису велике, и код неких споменика бисмо се задовољили тим степеном прецизности. Међутим, у овом случају је занимљива и релативна хронологија, однос Каленића према другим споменицима, пре свега Ресави. Та околност има разлога да повећа наше интересовање за Богдана и његов друштвени успон, који једва да је постао познатији, али документација којом данас располажемо допушта да се изврше прецизирања у два правца. На једној страни, да се утврде неки моменти из каријере протовестијара Богдана, који могу имати последице по датовање живописа, а на другој страни, да се уоче елементи који би дозволили да се Богдан, ктитор Каленића, раздвоји од неких других личности истог имена.

Списак деспотских протовестијара није велик. На самом почетку се налази дум Иван, који се, по Јиречеку, датује 1399. до 1403. Обично се узимало да је Богдан био његов наследник и то је давало повода за релативно рану хронологију живописања припрате у Каленићу. Како се у деспотско доба изобичајило навођење милосника и сведока у повељама, дворјани овога доба мање су познати него они из доба кнеза Лазара. Г. Бабић је, полазећи од података које је саопштио М. Динић, знала да је деспотски протовестијар постојао и 1408, јер се у два дубровачка писма из те године спомиње протовестијар као онај који ради против старих повластица дубровачких трговаца.[8] Али, треба рећи и нагласити да се не зна ко је тада вршио ту дворску дужност. Сада чак можемо тврдити да то није био Богдан, протовестијар из 1428, јер је он прво неколико година био челник и тек после тога је постао протовестијар.

Ту појединост из Богданове каријере знамо захваљујући околности да је Богдан за живота бивао у пословним везама са појединим дубровачким трговцима, па је због тога споменут у њиховим документима. Први такав документ је тестамент Марина Влаховог Градића, дубровачког властелина, предузетника и трговца, који је знатан део живота провео у Србији. Мароје Градић или Цинцуловић, како су га називали савременици и како је забележен у српским и млетачким документима, био је изразито профилисана личност. У Србији је већ у последњој деценији XIV века, власник је рударских постројења, трговац и закупник царина. У Венецији су 1401. знали да је био на двору кнеза Стефана и да је био утицајан. Светио се неком Венецијанцу због тога што му је у Скадру одузето оружје које је слао у крајеве под турском влашћу. Деловао је у Новом Брду и Приштини, касније и у Сребрници, кад је дошла у деспотове руке. Закупљивао је царине. Сачуване су разрешнице рачуна из 1402. и 1406. кад је изглађен некакав спор са деспотом због царине.[9] Два брата Градића су 1408, као заступници деспота Стефана, уговорили са лекаром Данијелом Пасинијем из Вероне да из Дубровника пође у Србију да лечи владара. У Новом Брду је био именован за једног од капетана Дубровчана када је 1413. султан Муса нападао и опседао град. Умео је да се замери и својим земљацима због новштина заведених при убирању царина, па је због тога опомињан и позиван на одговорност. У време сукоба деспота Стефана и Дубровника због царина у Сребрници 1417. био је осумњичен од стране својих земљака да деспота обавештава о намерама дубровачких власти. Сâм је говорио да деспот зна са чим долазе дубровачки посланици још док су они на путу. Ипак, против Градића није покренут процес, можда баш из обзира према српском деспоту.[10]

Марин Градић је саставио тестамент 18. децембра 1418, а умро је у Србији 27. фебруара 1422. Извршење његовог тестамента није ишло лако због тога што је имао завештања личностима у Србији и новобрдској цркви. Због тога је настао читав низ бележака о раду епитропа, извршилаца његовог тестамента, а у некима од њих се појављује и наш Богдан.[11]

Деспоту Стефану је Мароје оставио 100 литара сребра, и 100 перпера на име "неправедног узетог" *(maltolto)*. Деспот Стефан није хтео да прими та завештања, него је, имајући у виду потребу жене и дечице Маројеве и "праву љубов и праву службу Маројеву", препустио 105 литара сребра "да се они темзи помогну".[12] О тој својој одлуци издао је повељу "у Морави", послао је у Дубровник и она је преписана у књигу нотарије: катастиг нотарије. Мали извештај о томе акту, писан руком Руска Христофоровића, логотета српског, унет је у књигу о дистрибуцији тестамената, као доказ о извршењу.[13] Поред споменутог путира за новобрдску цркву, био је ту и легат за ванбрачног Градићевог сина Дмитра, који је својих 100 дуката лично примио тек 15. новембра 1427, пет година после очеве смрти.[14] Извесног интереса има и легат који је у тестаменту намењен Лекси Ружичићу,

7 Различита датовања: између 1407. и 1413, М. Кашанин, *Enciklopedija Jugoslavije V*, 179; "Друга деценија XV века", Г. Бабић, *Историја српског народа* II, 186 (Г. Бабић – В. Ђурић), уп. преглед мишљења у D. Simić-Lazar, *Kalenić* 41, где је живопис датован "vers 1420".

8 Г. Бабић, *Друштвени положај ктитора у Деспотовини*, 147, н. 29, према М. Динић, *За историју рударства у средњовековној Србији и Босни II*, 45, нап. 57, 57. *HAD*, Lett di Lett. 4 f. 131, 12. XI 1407; *voi* (цариницима) *ve excusasti che li fanti del prothovistiar e del conte ano tolto (...);* f. 146' 24. XI 1408. јављали су дубровачки трговци из Новог Брда *como lo prothovistiar cum alcuni zintilhomini de Nobaberda s' adovera quanto pono per guastare la nostra povegla*... Како је још К. Јиречек, *Историја Срба II*, 366, приметио, последњи помен дум Ивана као протовестијара је с краја 1403, што не значи да је тада умро или напустио дужност. Као мртав поменут је 20. V 1412. када је дум Марко из Пилота, епитроп тестамента дум Марка Капут Апис изјавио *dictus Johannes prothovestiarius defunctus sit* и предложио да се завештана ствар *(clamis)* прода и новац сачува за наследнике.

9 Тестамент Марина Бла де Гради, састављен је 18. децембра 1418. у Дубровнику – регистрован у *HAD, Testamenta 11 f.* 65–67'. Градић је умро 27. фебруара 1422. у Србији, у документу је место смрти остало празно.

10 Елементи за Градићеву биографију дати су у Јиречек, *Историја Срба II*, 365; *Споменик XI*, 48; М. Динић, *За историју рударства I,* 63–66, 93, 103; *II*, 7, 9, 41, 45, 47, 52–53, 75; И. Манкен, *Дубровачки патрицијат у XIV веку I*, Београд 1960, 284–285; B. Krekić, *On Ragusan Patricians' Misbehavior in Dubrovnik and Serbia in the Early Fifteenth Century, Scholar, Patriot, Mentor.* Historical Essays in Honor of Dimitrije Djordjević, ed. R. Spence – L. Nelson, New York 1992, 63–75. Може се исправити родословно стабло Градића у Манкен, нав. дело II.

11 Побележене су у *HAD, Distributiones testamentorum*, 109–109'. Релевантни делови биће наведени у даљем тексту.

12 Деспотов акт издан 9. септембра 1423. објавио је М. Пуцић, *Споменици српски II*, 93; Љ. Стојановић, *Старе српске повеље I*, 231–232. У деспотовој исправи се говори о 105 литара сребра, јер је оних 100 перпера из тестамента претворено по тадашњим ценама у 5 литара сребра.

13 Рускову белешку из серије дистрибуција, која је промакла ранијим истраживачима, објавио је М. Динић, *Неколико ћириличких споменика из Дубровника*, Прилози КЈИФ 24 (1958) 95–97.

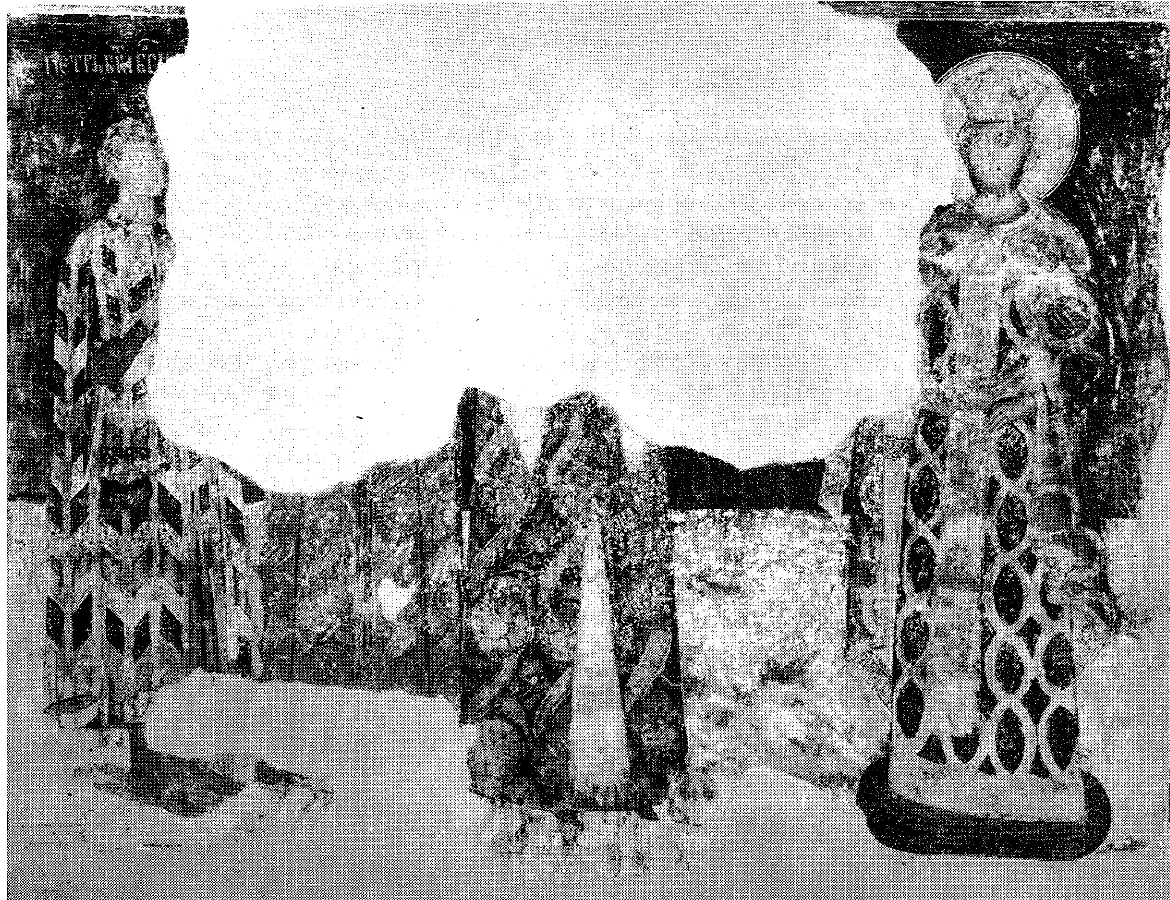
14 *1427 die XV nouembris Dimitar, filius ser Marini Bla de Gradi testatoris confessus et manifestus fuit habuisse et recepisse a ser Dobre de Binzola, ser Mateo de Gradi et ser Nicola Ellie de Saracha, epitropis suprascriptis, pro legato ipso Dmitar per testatorem facto, de ducatis auri centum assignatos sibi Dimitar per ipsos epitropos in Camera et quos alias ibi deposuerunt ut apparet per determinationem infrascriptam et confessionem camerariorum ducatos auri centum.*

Грку из Солуна, у износу од 80 дуката. Иста личност је у актима о извршењу забележена као Алекса Росота Грк, што га повезује са познатом новобрдском породицом Калојана Русоте, откривајући на једној страни солунско порекло познате новобрдске породице, а на другој страни, обичај да се Грци у српској средини представљају преведеним или посрбљеним именом, онако како се чинило са понеким Дубровчанином.[15]

Али за наш предмет важан је легат од 173 перпере намењен Богдану: *Lasso a Bogdan Zebugho del signor dispoth ypperperi centoseptantre (!)*. У регистрованом документу, читко исписаном, забележен је баш тако, и ми не бисмо знали шта да започнемо с њим да нема и других докумената о извршењу тога тестамента, из којих се види да је реч о челнику.[16]

Извршиоци Мариновог тестамента, његови рођаци и дугогодишњи ортаци, Марин и Матеј Јунија Градића, затим Добре Бинчулић и Никола Илије Сарака имали су тешкоће у извршавању легата којима је тестатор одредио за извршење кратак рок од две године. Епитропи то нису могли остварити, па су се обратили 9. фебруара 1424. конзулу и судијама Републике да не би наследници Градићеви трпели неку штету због тога кашњења. Као аргумент су наводили да су личности којима треба уручити легат изван Дубровника. Због тога су поменуте неке ставке које су изазивале тешкоће, међу њима и уручење новца Богдану Челнику који је одсутан у Србији.[17] То нам помаже да отклонимо сваку сумњу да је у тестаменту реч о Богдану Челнику, али то не можемо употребити као сведочанство да није било евентуалних промена у титули, јер се из докумената види да са њим нису имали везе и да му нису уручили завештани новац.

Један други документ нам открива да је баш он постао протовестијар. И тај акт је настао у склопу извршавања споменутог Градићевог тестамента. Одлука конзула и судија је била да се новци намењени онима изван Дубровника депонују у Благајни Републике *(Camera)* да се исплате онда кад се укаже прилика. Маргиналне белешке из каснијег времена показују како је исплаћивање текло. Већ смо рекли да се ванбрачни син Дмитар појавио тек у новембру 1427. године. Нема бележака о томе како су други легати извршени, али су у склопу истог извршавања много доцније, чак у 1488, наследници Градића, извршилаца тестамента, тражили да се региструје шездесет година стар тестамент Николе Илијиног Сараке, последњег међу извршиоцима тестамента Мароја Цинцуловића.



Сл. 2. Ктиторска композиција у нартексу: Петар, брат Богданов; Милица, жена Богданова; протовестијар Богдан, деспот Стефан Лазаревић

Тај тестамент је састављен 1428. и у своје време није био нађен нити регистрован, па је судском одлуком поништен 1431.[18] Може се само наслутити зашто је тај тестамент потегнут у склопу извршавања Градићевог тестамента. У тексту тога тестамента се изричито каже, а познато је и из других докумената, да су Градићи и Сараке били дуги низ година у трговачком друштву, па су разумљиво имали заједничка потраживања и дуговања. Ту се опет појављује 100 литара сребра које Никола Сарака оставља господину Ђурђу због тога што је обмануо деспота, а овај треба то да одбије од укупног дуговања забележеног у белој књизи у износу од 890 литара сребра. Ту се налази и легат Богдану сада забележеном као протовестијар: *Item lasso a Bogdan prothouistiaro livre 10, onze 4 darzento me dete cambiare per duchati e non li tornai*.[19] Овде се види и порекло дуговања утолико што је речено да је Богдан дао сребро да се замени за дукате а није их добио. Упадљиво је слагање оног износа од 170 перпера завештаних од стране

15 У тестаменту је легат овако забележен: *Lasso a Lexa Rusicich Griecho de Salonich ducati octanta doro* (...), док је у пресуди којом се новац депонује у Комору употребљен други облик: *Unde predictus dominus consul cum judicibus suis audita comparatione et petitione suprascriptorum epitroporum que justa et racioni consona videtur et quia sibi constat Allexam Russotam Grecum cui legavit ipse ser Marinus testator ducatos octuaginta* (...) Место има значаја утолико што нам узгредно открива солунско порекло новобрдских Русота, а посредно осветљава и порекло новобрдских Кантакузина, који су наследници Калојана Русоте. Уп. Динић, *За историју рударства II*, 88–90; Б. Ферјанчић, *Византинци у Србији прве половине XV века*, ЗРВИ 26 (1987) 173–212; М. Спремић, *Деспот Ђурађ Бранковић и његово доба*, Београд 1994, 182, 317–8, 498, 577, 628, 634, 660–662, 684–685, 721, 723.

16 Грешка се може објаснити тиме што је нама сачуван препис а не оригинал тестамента, а преписивачу српска реч није ништа значила или је њу схватио као име. В. следећу напомену.

17 У образложењу пресуде од 9. II 1424: *Et Bogdanum Celnichum domini dispot similiter absentem esse in partibus Sclauonie cui legauit ypperperos centumseptuaginta, propter quorum suprascriptorum absentiam legata predicta exequi et adimpleri non potuerunt infra duos annos iuxta voluntatem testatoris...*

18 Иза тестамента, чији је текст у следећој напомени, налази се белешка о томе да је 17. августа 1431. по наређењу кнеза и судија поништен тестамент: *quia non presentatum nec repertum fuit in Notaria Ragusii secundum ordines Ragusii*. Тестамент, дакле, у време кад је накнадно регистрован у Нотаријату није имао ни правне снаге ни актуелности за наследнике. Служио је као доказ извршења тестамента Мароја Градића-Цинцуловића. Пошто знамо да је Сарака био са Маројем Градићем у трговачком друштву природно је да он депонује новац, изврши исплату или пребијањем дугова изврши обавезу.

Градића, са ценом овде наведене количине сребра, али не можемо тврдити да је баш сигурно реч о истом износу и истом потраживању.

Остављајући друге легате Сакариног тестамента необичне судбине, задржаћемо се на ономе што доноси за Богдана. Сазнајемо да је до 1428. постао протовестијар, али то и није нова чињеница, јер смо знали да је као протовестијар наведен међу милосницима на повељи Ђурђа Бранковића Дубровнику (1428). У току 10 година, од састављања Градићевог тестамента, десила се промена којом је од челника постао протовестијар. Али још увек не знамо када се то десило. Он је при преписивању тестамента 1422. и у пресуди конзула 1424, у дубровачким документима, уписиван као челник, па би само последње године деспота Стефана долазиле у обзир. Али мора се имати на уму да су ти помени преузети из тестамента, и да се у њима не рефлектују евентуалне промене које су се десиле у Србији, јер епитропи Градићевог тестамента нису имали с њим везе. Из дубровачких политичких докумената из 1421. види се да је поред Радослава Михаљевића главна личност у преговорима био Радич Челник.[20] То је свакако велики челник Радич, релативно добро познат из докумената деспота Стефана и деспота Ђурђа, који је као *comes palatinus* унет 1435. на првом месту међу саветницима Ђурђевим код склапања уговора са Венецијом. Познато је да у исто време имамо више челника, а да је само један велики челник. Међутим, у незваничном титулисању није се пазило на разлику, што нам лепо показује случај Радича који је увек споменут као челник Радич и онда кад се у службеном навођењу у повељама пише велики челник или сам себе тако титулише. У време кад је забележен челник Радич, имамо челника Родопа (1430). Отуда појава Радича као челника 1421. не мора бити доказ да је Богдан престао бити челник и да је постао протовестијар.[21] Уз челника Радича био је и протовестијар, како нам сведочи један документ из времена деспота Ђурђа у коме је реч о потраживању из времена деспота Стефана: спомиње се мито (чашћавање) потрошено на Радича Челника и протовестијара, чије име није наведено.[22] Како се то односи на крај владе деспота Стефана и почетак владе Ђурђа Бранковића, више је него вероватно да се тиче нашега Богдана.

Богдан је могао бити протовестијар само до 1435. када у том звању затичемо другу личност: Николу Родопа. Шта је од тада било са Богданом, да ли је умро или се више не помиње или га не препознајемо под именом неког другог Богдана? Савремени истраживачи су склони претпоставци да је логотет Богдан, милосник са повеље за Дубровчане из 1445, издате после обнављања Деспотовине, иста личност као протовестијар Богдан. У вези с тим се, пре свега, поставља питање о томе докле је живео.[23]

Преостали помени протовестијара Богдана су такве природе да се из њих не види да ли је жив или је реч о некој његовој својини или дуговању. Један попис дужника трговачке компаније Паскоја и Драгоја Соркочевића и Владислава Гучетића може помоћи да се утврди да је 1433. свакако био жив. У капиталу тога трговачког друштва су значајно место заузимала потраживања у сребру и дукатима од извесног броја дужника, па су попис тих дужника приложили обрачуну. Међу осталим дужницима су се налазили и *Bogdan protobistiar* са дуговањем од 2 литре сребра (то је 15 дуката).[24] Трговачко друштво није утерало своја потраживања у следеће три године, па је 13. и 29. фебруара 1436. направило нову погодбу у оквиру међусобних обрачуна, којом су овластили Владислава Гучетића да може у име свих на суду и ван суда потраживати и утеривати дуговања оних истих личности које су пописане биле 1433. године. Владиславу се препушта половина потраживања, а половина долази у део преостала два члана компаније. Протовестијар Богдан је са своје две литре сребра поново записан, али не смемо бити сигурни да је он тада жив јер је списак из 1433. просто преписан без иједне промене у 25 ставки.

Одраније је познат податак о протовестијару Богдану из 1438, али је он такве природе да се из њега не може закључити ни да је тада жив, ни да је протовестијар. Тада се, наиме, каже да су некадашњи поседи Челника Радича и Богдана Протовестијара, *Saarud* и *Fyzygh* у Банату, доспели у руке бана Матка Таловца, великог жупана ковинског и бана, заповедника Београда и јужне границе, у време краља Жигмунда. Пошто је у децембру 1437. краљ Жигмунд умро, његов наследник Албрехт је промену поседа прихватио и обећао издати повељу када му Матко и браћа предоче исправе о тим поседима.[25]

---

19 10. јануара 1488. на тражење *ser Marini et ser Petri Bla de Gradi et de mandato domini rectoris et Minoris consilii* региструје се тестамент Николе Илијиног Сараке, који је био епитроп тестамента Градићевог. Уписано је у *Diversa Notariae 68 (1487–1488) fol.* 45–46.
In nomine Christi anno 1428 ad 25 frevar a Raguxi. Ego Nicolo Ilia de Saracha (...) Item lasso al comun de Ragusi per consciencia de Biasio mio frate ypp. 600. Item lasso al comun de Ragusa ypp. 300. Item lasso a signor Zorzi in consciencia me tegno haver fraudato a signor despotho livre 100 cum questa condition che signor Zorzi sopradete livre 100 deuesse abater alla mia raxon de quello debito me resto a dare signor despoto alla compagnia la qual hauemo cum ser Mathio et ser Marin de Gradi como appar per mio quaderno biancho liure 890 etc. Item lasso a ser Mathio et a ser Marin de Gradi e a ser Biasio e Zugno de Gradi, fratelli liure 50 darzento per consciencia.(...) Item lasso a Bogdan prothouistiaro livre 10, onze 4 darzento me dete cambiare per duchati e non li tornai.(...)

20 О преговорима са челником Радичем 1421. уп. М. Динић, *За историју рударства II*, 54. Lett. di Lev. 8 f. 171' и 173, 22. и 29. XI 1421, деспот Стефан је одговорио *per Radossauo Michaleuich et Radiz Zelnich.*

21 Радич је и после замонашења називан Челник, тако да је титула служила као нека врста презимена. Поред литературе наведене уз прештампану Новаковићеву расправу: *Велики челник Радич или Облачић Раде* (1413–1435), Стојан Новаковић, *Историја и традиција,* Изабрани радови, Београд 1982, 440–443, уп. сада E. A. Zachariadou, *The Worrisome Wealth of the Čelnik Radič*, The Ottoman Emirate (1300–1389), Rethymnon 1993, 383–397, где су саопштени турски документи из монашког периода. Титула му је била *велики челник* како показује његова повеља за Ватопед (ed. M. Lascaris, Byzantinoslavica 6 (1935) 19 бр. 7. Чињеница да је он 1421. записан као челник не мора значити да и Богдан није био челник, да је већ тада постао протовестијар.

22 За дворску хијерархију може бити занимљив и тестамент Марина Гучетића; он има ставку која се односи на време деспота Стефана, мада је састављен и регистрован доцније – *Testamenta 13 fol. 147./... come talpin Mathio nostro fratello ha abuto una carta del debito che doveva dar signor despoto Stipan anticho a Giurcho Pipin livre 40 de argento se se pora schoder desi, di che talpino Mathio lasso in conscienzia mia di che par una carta de nostro debito et per questa altra foy speso in symonia a uayuoda Radossau a zeonich Radiche e a prothobistiar livre 30 de argento et si spese zerchando questo pagamento livre XX di che va per la mita questa spesa.*

23 Уп. М. Спремић, *Деспот Ђурађ Бранковић*, 801, има у индексу спојене помене протовестијара и логотета из 1445. А. Веселиновић, *Држава српских деспота*, Београд 1995, 208, прихвата као могућност прелаз с места протовестијара на место логотета. Нормалан пут успона *(cursus honorum)* требало би да је видљив из реда навођења достојанственика у службеним документима. Милосници су овако поређани 1405: логотет, челник велики, војвода; а 1428: војвода, челник, протовестијар, логотет; док је 1445: велики челник, ризнички челник, логотет. Недоследност треба приписати или променама у рангу појединих звања или индивидуалној "тежини" коју су имали појединi достојанственици.

24 *HAD, Debita Notariae 17 f.* 234'–235. Захваљујем др Ружи Ћук што ми је љубазно уступила снимак документа.

25 L. Thallóczy A. Áldásy, *Magyarország melléktartományainak oklevéltára II, A. Magyarország és Szerbia közti összeköttetések oklevéltára 1198–1526*, Budapest 1907, 126; *per quosdam Radych, Chelnyk et Bogdan, prothobysthar*, што би могло да сугерише да је реч о три лица. Исти текст се налази и у документу DI 44 241. Изгледа да су оба великаша имала делове *(portiones possessionarie)* у оба села, која су лежала у данашњем граничном подручју код Боке и Конака. Важно је нагласити да овај помен не сведочи о томе да би било Радич, било Богдан живели 1438.

Тај податак усмерава нашу пажњу према поседима српских великаша северно од Саве и Дунава, пре свега хронологији њиховог стицања. Познато је неколико српских поседника: Владислав, Радослав, Радич Челник, Богдан Протовестијар, војвода Михајло. У српској повељи деспота Ђурђа Радичеви поседи у Угарској спомињу се као дар деспота и краља Жигмунда, што значи да су стечени пре 1427. године.[26] После смрти деспота Стефана више нису тако присни односи, па је врло мала вероватноћа да би неко тада добио посед у Угарској. Карактеристично је да се у Албрехтовој повељи скоро деценију после смене на угарском, а две деценије после смене на српском престолу, Богдан памти као протовестијар, што би пре говорило о томе да је то последње и највише звање које је имао. Имамо додуше и помен Богдана протовестијара из 1442, али у попису дугова за који се изричито каже да су из ранијих времена.[27]

Враћајући се претпоставци о Богдану као логотету ваља се подсетити да имамо помен деспотског логотета Богдана из 1405. и једног логотета Богдана из 1445, а како је наш Богдан 1418. челник а 1428–35. протовестијар, тешко је претпоставити да би се сви помени односили на исту личност. У међувремену је био логотет Војихна, а по ономе што знамо о достојанствима и каријерама, природније и вероватније би било везати Богдана челника и протовестијара за оног ранијег Богдана него за онога каснијег. Није познат случај да би неки протовестијар постао логотет, али знамо још случајева да је челник постао протовестијар.[28]

Али, са оваквим идентификацијама треба бити опрезан и због тога што је име Богдан врло популарно у Србији прве половине XV века. Један савременик нашег протовестијара Богдана био је војвода Богдан, на челу града а свакако и сребрничке *власти* за време деспота Стефана и Ђурђа. Подаци о њему сачувани су из периода 1417–1433. Налази се и у једном попису дужника из каснијег времена: *voivoda Bogdan et dona Teodora*. То је исти списак у коме је забележен и протовестијар Богдан.[29] Овај помен жене ће се показати значајан, јер је случај хтео да брачни пар буде споменут и у једном другом документу. Сачувано је и презиме овог Богдана јер је дубровачки трговац био оптужен што је свога суграђанина извео пред словенски суд *ad jus Sclauorum videlicet coram Radossauo Micagleuich et Bogdan Stanicich voivodis domini despot*.[30] Захваљујући тако записаном "презимену" и жени Теодори може се отићи корак даље и овај војвода препознати у поменику из доба Деспотовине, из кога је одломке саопштио Љ. Стојановић, а о коме је недавно опширније реферисала Љ. Штављанин-Ђорђевић.[31] Иако она у свом прилогу говори о томе да је Стојановић видео поменик и донео само поједине податке, баш по војводи Богдану се може закључити да подаци не потичу из истог текста. Наиме, код Стојановића се појављује и госпођа Теодора (Тодора) и име оца и мајке Богданове, али не Станихна како би се очекивало по облику Станихнић у студији Љ. Штављанин–Ђорђевић него Станац: **воеводоу Бьгдана и Ѳеодороу и родителе юго Станца и Аннꙋ**. Хронолошки разлози тешко дозвољавају да се он повеже са Станчићима, мада би по вези са Сребрницом то било могуће. Изгледа да је тај поменик негде из западних крајева судећи по месту које се даје митрополиту Исидору, који је, као што је познато, био у Београду и Сребрници. Дубровчани су му се обраћали за своје ствари у Сребрници.[32]

Поред овог војводе Богдана Станцића, који се никако не може мешати са протовестијаром Богданом, имамо из тих година још два Богдана о којима то не бисмо смели тако одлучно тврдити. У попису дугова трговачког друштва Градића и Сарака, где је до смрти био и Мароје Цинцуловић, који је споменуо Богдана Челника, и Никола Сарака, који је споменуо Богдана протовестијара, прикљученом обрачуну међу члановима компаније одмах иза дуга Ђурђа Вуковића у износу 895 литара сребра (890 је било у Саракином тестаменту), уписан је и Богдан Калуђеровић са малим дугом од три литре и 8 унчи сребра.[33] Споменут је без икакве титуле, али га круг личности с којима је пословао повезује са челником и протовестијаром Богданом, који је био близак и Градићима и Саракама. Овде није место да се опширно приказује оно што је познато о деловању споменуте трговачке компаније у Србији, покушаћемо то на другом месту; овде ћемо само препоручити да се овај податак не одбацује олако.

Калуђеровић у функцији надимка-презимена, није образован по очевом имену, него по монаштву очевом или мајчином. Образовање оваквих презимена-надимака од звања и титула родитеља није сасвим ретко, имамо их од краљевића и банића до поповића и калуђеровића.[34]

и имали титуле с којима су поменути. Издавање је последица смене на угарском престолу. Судећи по успону Таловаца могло би се очекивати да је прибављање бивших српских великашких поседа падало у доба после смрти деспота Стефана, највероватније око 1435. Податке сам сакупио и представио у *Историји српског народа II*, 324–326.

26 Љ. Стојановић, *Стари српски хрисовуљи (...)*, Споменик 3, 8:... *што му је записал у баштину господин краљ Жигмунда и господин родитељ ми светопочивши деспот*...

27 У једном веома опширном попису дугова регистрованом 1442. у оквиру арбитарске пресуде у подели имовине између наслеђа умрлог Луке Соркочевића и браће Андреје и Николе, налази се неколико категорија дужника из разних времена. За арбитре је време било веома важно јер се на други начин делило оно што је стечено пре образовања трговачког друштва, а на други начин оно што је дато као кредит у време кад је друштво деловало. *Diversa Notariae* 26 f. 167' са насловом:
Debiti sottoscriti fati in Strebreniza avanti della sopradeta colleganza deli quali ne uno terzo alla eredita di sopradeto ser Lucha de Sorgo et uno altro terzo alli sopradetti ser Andrea et ser Nicola Mi de Sorgo./
Vayuoda Bogdan et Dona Theodora
....
Bogdan prothobestiaro
....
Податак је драгоцен зато што отклања могућност да је Богдан постао војвода и да је у питању иста личност.

28 Поред нашег Богдана тај пут је прешао и Родоп, који је 1430. челник а 1435. протовестијар, а по својој прилици и Паскоје Соркочевић, који је челник, па челник ризнички.

29 О војводи Богдану уп. К. Јиречек, *Историја Срба II*, 361; М. Динић, *За историју рударства I*, 93; М. Спремић, *Деспот Ђурађ Бранковић*, 469, 668, 724. Уп. нап. 27.

30 *Lamenta de foris* 5 *f.* 292', 20. маја 1424/: *Johannes de Saracha* се тужио на *Marina de Derxa* што *ivit ad accusandum dictum ser Nicola ad jus Sclauorum, videlicet coram Radossauo Micagleuich et Bogdan Stanicich voivodis domini despot.*

31 Љ. Стојановић, *Стари српски хрисовуљи (...)* Споменик 3 (1890) 178; Љ. Штављанин-Ђорђевић, *Један недовољно познат поменик из времена деспота Ђурђа Бранковића*, Археографски прилози 9 (1987) 331–347.

32 Митрополит Исидор се појављује и у једном од споменутих тестамената као поверилац. Уп. М. Јанковић, *Епископије и митрополије српске цркве у средњем веку*, Београд 1985, 153.

33 О деловању трговачког друштва у коме су били Градићи и Сараке остали су документи од 1417. па све до парнице у следећој генерацији. Овде се, разумљиво, ти документи не могу приказивати и коментарисати. *HAD Diversa Notariae*, 12 *f.* 274'; 13 *f.* 249–250', 272; 15 *f.* 179–179'; 18 *f.* 27; *Sentenze di Cancellaria* 8-b *f.* 48', 49, 49'; *Testamenta* 11 *f.* 160'. Споменућемо само обрачун забележен у *Diversa Notariae* 15 *f.* 179, где се поред уложене готовине, добити, налази и попис имовине у потраживањима, исказане у попису дужника. Ту се налазе одмах на почетку и следеће ставке: *domino Giorgio Volchouich libre VIII^{c}LXXXXV, onze X, sag. O* .... *a Bogdan Caloieroucich libre III, onze VIII, sag.'O.*

34 Материјал је сабрао и приказао Р. Михаљчић у још необјављеној расправи: *Презимена изведена од титула*, коју ми је љубазно уступио.

Тај помен присиљава да се обрати пажња монашким ликовима из припрате Каленића, који несумњиво припадају ктиторској групи.[35]

Још један Богдан се јавља на високом месту у хијерархији деспота Ђурђа Бранковића. Уписан је као Богдан Злокијевић на трећем месту међу саветницима деспота Ђурђа 1435, присутним у Смедереву када је коначно закључен мир између Србије и Венеције.[36] Заједно са челником Радичем, протовестијаром Николом Родопом и Радичем Богдашићем *(magister agazonum)*, он је био сведок с деспотове стране, док су Лука Пантиновић из Котора, Гаспарин Иванов из Венеције и Никола Спан и Петар Малонши из Скадра били сведоци са млетачке стране. Омашком се понекад овај Богдан у литератури представља као *саветник* деспота Ђурђа. У латинском тексту је множина и односи се на сву тројицу, тако да нема основе за претпоставку да је постојала титула или служба *саветника*.

Сл. 3. Запис из XVII–XVIII века са именима личности приказаним на ктиторској композицији

Полазећи од ових неколико штурих података окренули смо се помиеницима из XV века не би ли нашли неки траг Богдану, Петру или Милици, чија се имена јављају на фресци, тражећи патронимик који би се везивао уз неко од њихових имена и омогућавао корак даље ка њиховим прецима. Ни дуготрајно испитивање поменика, ни трагање за евентуалним остатком у топономастици, нису нас приближили циљу, тако да лик ктитора Каленића остаје и даље у магли.

Несумњиво је припадао кругу великаша који су стасали уз деспота Стефана Лазаревића и стекли његово поверење. У време кад је био у зрелим годинама и када је подизао задужбину, језгро властелинства му је било у левачком крају, где је располагао земљом и људима којима ће обдарити манастир. Не смемо тврдити да му је ту постојбина, јер не знамо ништа о његовим прецима, а и због тога што не смемо превидети ни казивање о Богдану у житију деспота Стефана Лазаревића од Константина Филозофа. Наиме, у глави 75. где се прича о завршетку ратовања против султана Мусе, сина Бајазитовог, Константин бележи прво долазак султана Мехмеда I и његових великаша, склапање уговора и заклетава, затим одлазак здружених војних снага према Копријану, граду који је у међувремену пао у Мусине руке, затим према Добрич-пољу, даље преко Црне Горе према Овчепољу "да би им се већи број прикључио". Константин спомиње да се деспот Стефан вратио препустивши војску Ђурђу и описује даљи ток ратовања. После Добрич-поља он бележи: "дође и Авранез бежећи од Мусе", а одмах затим у истом даху спомиње долазак Богдана: "А дође и Богдан и неки од Мусиних пешака".[37] Крајем прошлог века Станоје Станојевић је, поредећи казивања Константинова са документима тога времена, могао утврдити да је животописац деспотов био добро обавештен, да је тачно знао и појединости. У писму краљу Жигмунду од 14. јула 1413. Дубровчани понављајући вести из ранијег писма додају и нове, јављају о томе да је Кришчија (Мехмед I) дошао у српску земљу, да су здружили војске и одлучили да у области Овчепоља потраже и нападну Мусу. Кад су се приближили Овчепољу, дошао је Кришчији Авранез *(Auranesius)* и са њим више других.[38] Богдан, који се прикључио кад и Авранез, свакако није био од почетка у деспотовој војсци, већ је дошао из области која је одраније под турском влашћу, можда из серског краја где су у именима нахија Богдан и Оливер сачувана имена локалних великаша.[39]

Карактеристично је да Константин, причајући о овом ратовању од пре 20 година, спомиње оне који су нешто значили у доба деспота Ђурђа када је писао живот деспотов (1431–1433). Ту је на првом месту Ђурађ, затим челник Радич (баш са том титулом), па војвода Михајло и војвода Шаин. Вероватно је и Богдан из тога круга, али је питање на кога се то односи: на протовестијара, који је високо у дворској хијерархији и често се јавља уз челника Радича, на *војводу* Богдана Станцића, који је пре имао ратничку биографију, или на Злокијевића или Калуђеровића, о којима ништа не знамо?

У сваком случају, у настојању да реконструишемо животни пут ктитора Каленића, уз природну претпоставку да потиче из краја у коме му је задужбина, морамо ставити и другу: да је дошао у деспотову државу и ту добио поседе.

35 Уп. D. Simić-Lazar, *Kalenić*, 31, 179.

36 Попис достојанственика деспота Ђурђа у време склапања мира са Венецијом, према снимку документа који се чува у Ватикану. Иначе је издат у Ljubić, *Listine IX*, 80–85. Уп. М. Спремић, *Деспот Ђурађ Бранковић*, 185. Постоји и један которски препис тога документа у зборнику *Arhiv JAZU II b 21*, такође са изобличеним именима. *Actum apud Semedrum in curia siue palatio residentie serenissimi et excelsi d. domini despoti in sala magna audientie ipsius domini, presentibus magnificis viris Radith Chelnik, comite palatino, Nicola Rodop, prothobystieario, Radith Bogdascitz, magistro agazonum, Bogdano Zlokieuich, consiliariis dicti i. d. dispoti ac circumpecto et prudentibus viris ser Luca Pantini de Cataro, Gasparino Johannis de Veneciis, Nicolao Spano et Petro Maloncio ambobus de Scutaro omnibus testibus ad infrascripta vocatis, habitis et rogatis.*

37 *Константин Филозоф и његов Живот Стефана Лазаревића, деспота српског*, ed. В. Јагић, Гласник СУД 42 (1875) 308; *Събрани съчинения на Константин Костенечки*, ed. К. Куев – Г. Петков, София 1986, 410; превод Л. Мирковић,*Старе српске биографије XV и XVII века*, Београд 1936, 105.

38 S. Stanojević, *Die Biographie Stefan Lazarević's von Konstantin dem Philosophen als Geschichtsquelle*, Archiv für slavische Philologie 18 (1896) 449.

39 Уп. А. Стојановски, *Кон прашањето за политичко–територијалната поделба на јужниот Балкан пред турското освојување*, Историја 7 (1972) 153–165. Нахија Богдан се простирала између Бешичког и Лагадинског језера, а нахија Оливер у пределу Моглена. Иако је опште мишљење да је реч о великашима Душановог доба, мислим да се оно не може одбранити, али о томе ћу расправљати на другом месту.

Пре 1418. постао је деспотов челник, а пре 1427. протовестијар. У последњим годинама владавине деспота Стефана довршена је задужбина и живописана припрата у Каленићу. Као протовестијар је могао бити представљен само после 1418, из чега произлази да је ктиторски портрет сликан у трећој деценији XV века. Приближно у то време добио је од краља Жигмунда посед на територији данашњег Баната. Припадао је оном кругу великаша и дворана које је Ђурађ Бранковић прихватио и задржао у својој служби. Негде пре 1435. је престао да буде протовестијар, а пре краја 1437. његов банатски посед је прешао у руке Таловаца. Можда тада више није био жив. О његовим евентуалним потомцима немамо никаквих података.

Судећи по првом протовестијару, а можда и оном другом непознатог имена, служба је била везана за Ново Брдо, где је царина била главни извор државних прихода. Можда је и наш Богдан неко време живео у Новом Брду. У тестаменту дубровачког властелина Теодора Мласкање из августа 1416. спомиње се дуг од 7 унчи сребра: *do dar in Nouaberda a dona Gera, sorela de Bogdan*.[40] Она је свакако припадала вишем друштвеном слоју а Богдан је био добро познат у кругу Мласкање који је имао послове са деспотом Стефаном и Маројем Цинцуловићем. Везе са дубровачким трговцима, потраживања и дуговања, пословање са сребром сведоче посредно о Богдановој предузетничкој делатности, али се о њој ништа ближе не може рећи.

О властелинству Каленића се такође ништа не може рећи. Када је после Другог устанка почело снабдевање тада врло поштованог манастира имањима – у један мах манастир је имао 288 кућа[41] – нико се није позивао на манастирске повеље и његова стара права. Д. Симић-Лазар је у најновијој монографији с разлогом проблематизовала име које се од XVIII века уобичајило.[42] Световаведењски манастир протовестијара Богдана и његових рођака добио је име Каленић по оближњем селу чији су становници опслуживали монашко братство. Касније се насељу то име вратило да би се *Каленићки Прњавор* разликовао од бројних других прњавора–црквених метоха. Мало је вероватно да би се име Каленић усталило тек у XVIII в. и да је изведено од грчког имена Калиник. Име Каленић је посведочено изворима турског доба, чак и изван левачког краја (Каленићи између Косјерића и Пожеге, насеље забележено почетком XVI века).

У научној литератури су у оптицају два податка о Каленићу под турском влашћу. Један је из дефтера овчарине с краја XVI века (1595–96), саопштен од стране Ђ. Симоновића у монографији о Левчу.[43] Он се сигурно односи на насеље уз манастир. Други податак је из 1536. и говори о селу Каленић у нахији Загрлата, које је у рукама хришћана спахија потомака властелина из круга царице Маре *(despina hatun)*.[44] Био би то драгоцен прилог историји манастира кад бисмо били сигурни да се на њега односи. Како је већ уочено,[45] овај податак се тешко дâ ускладити са оним што се зна о жупи Загрлата у време кнеза Лазара (уз Јужну Мораву између Алексинца и Сталаћа). У истој нахији су забележена и насеља Горња и Доња Буковица, Горњи и Доњи Врбак, Лука манастир, Доње Машево, Шаврани и Штитаре, којима се ни најмањи траг није могао наћи у крају у коме лежи манастир Каленић. Поставља се питање није ли постојала још једна Загрлата чија се успомена чува у имену ефемерне нахије.[46] Препоручујући овај мали проблем стручњацима за турске дефтере и турску администрацију, баш због интереса и за историјску географију Србије и за историју манастира Каленића, морамо закључити да се за сада подаци из дефтера из 1536. не могу употребити као сведочанство о евентуалним Богдановим потомцима.

40 *HAD Testamenta Notariae 10 f.* 92.

41 М. Ђ. Милићевић, *Манастир Каленић*, 22, где је сразмерно исцрпна историја манастира у XIX веку.

42 D. Simić-Lazar, *Kalenić*, 19–24.

43 О. Зиројевић, *Цркве и манастири на подручју Пећке патријаршије до 1683. године,* Београд 1984, 116, везује за Каленић податке о манастиру Пречисте у Левчу, који је 1476/78. имао 4 куће а 1516. запустео тако да су га обрађивали из околних села. Али, то би могао да буде и Жупањевац, о коме имамо податке из XIV и с почетка XVIII века. Тим пре што је 1595/96. Каленић заведен у дефтеру за овчарину. Уп. Ђ. Р. Симоновић, *Левач I*, 23.

44 М. Васић, *Становништво Крушевачког санџака и његова друштвена структура у XVI вијеку*, Крушевац кроз векове, Крушевац 1972, 55–56, 63–64, 67, са наводима одломака из пописа.

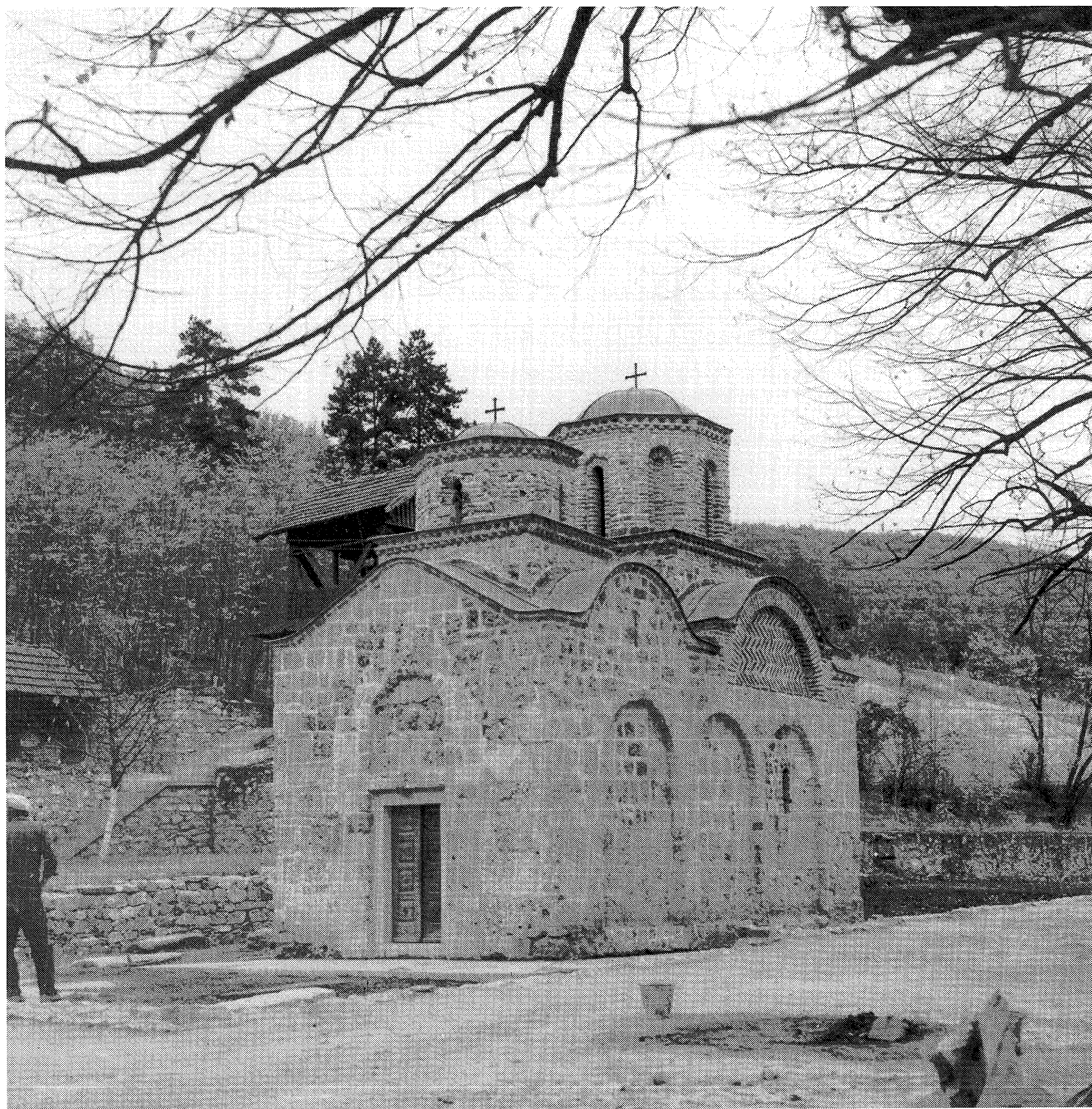
45 D. Simić-Lazar, *Kalenić*, 23, с позивом на мишљење Г. Томовић.

46 По именима села судећи, та друга Загрлата би могла бити у ужичком крају, али одмах додајем да би тада тешко могла бити у саставу Крушевачког санџака.

The Founder of Kalenić

Sima M. Ćirković

Several documents coming from the Historical archives of Dubrovnik *(HAD)* alow us to improve our knowledge of *protovestijar* Bogdan, the founder of the Kalenić monastery in Serbia (cf. D. Simić-Lazar, *Kalenić et la dernière période de la peinture byzantine*, Skopje 1995). In the will of the Ragusan merchant *Marinus Bla de Gradi*, written 1418, December 18, he is mentioned with the tittle of *čelnik.* The same title is found in the acts dated 1422 and 1424, following the execution of the will. In 1428 he was *protovestijar*. The painting in the narthex of Kalenić, where the founders (Bogdan, his wife Milica, his brother Petar) are represented with the Despot Stefan Lazarević († 1427, July 19) must have been executed between 1418 and 1427. It is not possible to narrow down this time period further because the mentions as *čelnik* depend on the will dated 1418. Bogdan was *protovestijar* as late as 1433, but in 1435 the same office was held by another person: Nikola Rodop. Bogdan has been mentioned in 1438 together with Radič *čelnik* as owner of an estate in the Hungarian comitats of Keve (Kovin) and Temes (today: Banat), received from the king Sigismund of Luxemburg and estranged before the end of 1437. The year of Bogdan's death remains unknown as well as that of his successors. There are no specific reasons for an identification of Bogdan the *protovestijar* with Bogdan, who joined the armed forces of Despot Stefan in 1413 during the war against the Sultan Musa, or Bogdan Kaludjerović, mentioned in 1428, or Bogdan Zlokijević, enlisted in the treaty with Venice in 1435.



Сл. 1. Манастир Јошаница, око 1430 (фото В. Ј. Ђурић)

Прилог најстаријој историји цркве у Јошаници

Бранислав Цветковић

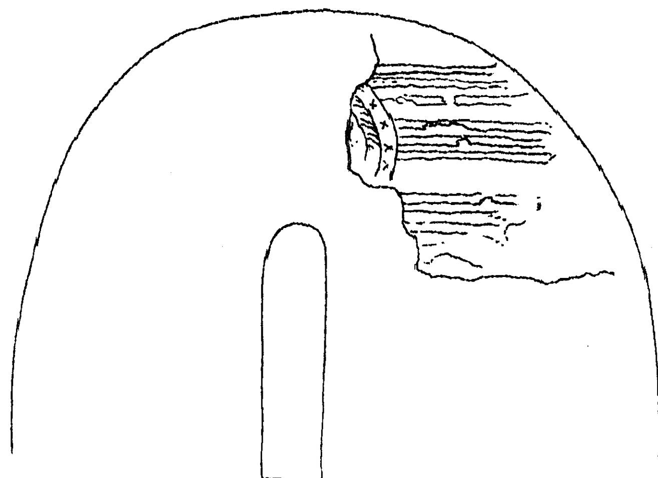
UDK 726.7.033.2(497.11)"14":75.052.033.2(497.11)"14"

The article discusses the earliest history of a medieval church in the village of Jošanički Prnjavor near Jagodina (Serbia). On the basis of an analysis of remnants of historical portraits and the few facts known about the church, it is supposed that the church was built and painted c. 1430 as the mausoleum of an anonymus aristocratic family, that it might have originally been dedicated to St. George or St. Demetrius, and that the damaged rulers' composition very probably contained portraits of the family of Despot Djuradj Branković.

Један од најслабије проучених споменика српског средњег века налази се у Јошаничком Прњавору, десетак километара западно од Јагодине (бивше Светозарево), где је на прибрежју Црног врха, у живописној клисури речице Јошанице смештен истоимени манастир, данас посвећен св. Николи (сл. 1). Од средњовековних грађевина у манастиру постоји још само добро очуван храм из прве половине XV века, коме је 1969–1970. године враћен првобитан изглед стручним конзерваторско-рестаураторским радовима.[1]

О Јошаници, међутим, нема ниједне писане вести пре краја XVIII века, што истраживача ставља у незавидан положај. О храму нема помена ни у једној данас познатој средњовековној повељи, у самој цркви нема остатака натписа о зидању или осликавању, док су портрети историјских личности, првобитно развијени готово по целој првој зони припрате, само делимично очувани и без иједног пратећег натписа. Из ових разлога јошаничку црквицу познајемо сасвим недовољно. Најстарија историја споменика је нејасна, личност ктитора непозната, првобитна посвета храма измењена. С друге стране, градитељско решење цркве и њен зидни украс посебно су занимљиви. Намера нам је, стога, да покушамо да се приближимо најстаријој историји Јошанице и да, при том, потражимо одговоре на нека основна питања о споменику и времену којем припада.

Премда је ретко била предмет научног интересовања, о Јошаници до данас постоји разнородна литература. Први помен о живопису у храму налазимо код Јоакима Вујића, који је уједно објавио и најстарији писани податак о споменику, натпис о обнови храма из 1786. године.[2] У недостатку историјских извора, Јошаница се у низу текстова различитог карактера најчешће везивала за легенде о њеном постанку, према којима је оснивач манастира био српски кнез Лазар.[3] Ипак, у периоду између два светска рата било је покушаја да се Јошаница подвргне критичком проучавању, па је Чедомир Марјановић претпоставио да је храм могао бити задужбина властелина чије се седиште налазило у оближњој Јагодини.[4] Потпун приступ споменику, међутим, омогућен је откривањем јошаничког зидног сликарства, које је било премазано малтером средином XIX века. Откриће добро очуваног портрета властелинке на западном зиду припрате потврдило је, с једне стране, вести Јоакима Вујића о постојању зидног украса у цркви, а, с друге, чињеницу да је Јошаница била задужбина влас-



Сл. 2. Јошаница, фрагменти сликаних фасада (цртеж И. Филиповић)

телина, а не владара, кнеза Лазара.[5] Коначно откривање и чишћење живописа обављено је тек почетком седамдесетих година, али је и после презентације више од 90 m^2 зидног сликарства, проблем датовања споменика и даље остао отворен.[6]

---

1 Р. Прокић, *Конзерваторско-рестаураторски радови на архитектури манастира Јошанице,* Саопштења 9 (Београд 1970), 119–128; П. Пајкић, *Најзначајнији радови на рестаурацији споменика културе у Шумадији и Поморављу,* Гласник ДКС 2 (Београд 1978), 42; Исти, *Неки проблеми реконструкције споменика у Шумадији и Поморављу*, Зборник заштите споменика културе 26–27 (Београд 1980), 211–212.

2 Й. Вуич, *Путешествие по Сербии*, Будимь 1828, 151; уп. Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи,* II, Београд 1902, 274–275, бр. 3567; П. Пајкић, *О историји манастира Јошанице*, Саопштења 9 (Београд 1970), 117.

3 М. Ђ. Милићевић, *Манастири у Србији*, Гласник СУД 4 (Београд 1867), 51–52; Исти, *Кнежевина Србија*, Београд 1867, 182–183; Ф. Каниц, *Србија. Земља и становништво I,* Београд 1991 (= F. Kanitz, *Das Königreich Serbien und das Serbenvolk von der Römerzeit bis zum Gegenwart. Land und Bevölkerung I*, Leipzig 1904); В. Марковић, *Православно монаштво и манастири у средњовековној Србији*, Београд 1920, 130–131; В. Р. Петковић, *Манастири у Шумадији*, Браство 26 (Београд 1926), 47; С. Мијатовић, *Белица. Насеља и порекло становништва*, Београд 1948, 127; В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 136; Д. Дачић, *Манастир Јошаница*, Гласник СПЦ 12 (Београд 1958), 226–231; Л. Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца*, Смедерево 1965, 201; Д. Дачић, *Манастир Јошаница – из прошлости старе Јагодине*, Београд 1971; Исти, *Манастир Јошаница,* Параћин 1979; А. Радовић, *Синаити и њихов значај у животу Србије у 14. и 15. веку*, Манастир Раваница 1381–1981. Споменица о шестој стогодишњици, Београд 1981, 111, 125.

4 Ч. Д. Марјановић, *Ћуприја, Параћин и Јагодина*, Темнићки зборник 3 (Београд 1936), 97. Ову претпоставку прихватио је S. Vetnić, *Prirodnjačke i kulturno-istorijske odlike Svetozareva i okoline*; Београд 1974, 37; Исти, *Од Јагодине до Светозарева,* Београд 1978, 27–28; Исти, *Археолошки и историјски извори о гајењу винове лозе у Средњем Поморављу*, Светозарево 1984, 52, покушавајући да у жупану Белице и ктитору Јошанице препозна војводу Јакшу Брежичића, односно његове синове.

5 З. Луковић, *Конак и црква манастира Јошанице*, Музеји 7 (Београд 1952), 155–156; В. Кораћ – М. Петровић, *Археолошки споменици и налазишта у Србији II*, Београд 1956, 162–163.

У новијој историографији Јошаница се посматра као властеоски храм и датује око 1400. године односно у крај XIV и почетак XV века.[7] У последње време порасло је занимање истраживача за јошаничку проблематику, нарочито за живопис, а у међувремену је пронађен и већи број уломака првобитног сликарства, који су потом пренети у Завичајни музеј у Јагодини.[8] Манастир се посебно спомиње у већем броју стручних публикација, као и у низу издања научно-популарне намене.[9]

Јошаница је добила назив по речици,[10] чије корито кривуда поред Новог конака, зграде из модерног доба. На другој страни, уз саму цркву, налази се и Стари конак, датован у крај XVIII односно почетак XIX века, али обнављан и у време краља Милана Обреновића.[11] Постојање тако касно сагграђеног конака, одсуство ма каквих остатака средњовековних профаних грађевина, као и некропола на којој најстарији гробови потичу из XVII века, чињенице су које наводе на закључак да је црква у Јошаници, данашњи храм општежитељног манастира, првобитно морала имати изразито надгробни карактер. Да је реч о параклису непознатог властелина, а не о манастирском католикону, сведочи и архитектонско решење јошаничке црквице. Храм припада типу једнобродних грађевина правоугаоне основе с припратом и наосом, који је на источној страни завршен малом полукружном апсидом. Наос и припрата надвишени су двема куполама, на пандантифима. Обележје цркви, поредособеног двокуполног решења, дају заправо бочне фасаде, оживљене троструком слепом аркадом и лунетом која је обрађена помоћу опека и малтера мотивом рибље кости. Фасаде су првобитно биле осликане, чиме је подражаван систем декорације репрезентативних "моравских" споменика, о чему сведоче два већа фрагмента са јужне стране цркве (сл. 2).[12] Иако припрату, као надгробно постројење, посебно истиче купола,[13] на маузолејну намену храма упућују неразвијен олтарски простор, укупне димензије споменика (11 x 5,60 m) и одсуство певничких простора. То све говори да грађевина није била предвиђена за обављање сложенијих литургијских радњи које би изискивале певнице за хорове и свакако развијенији олтар. Лучно обрађене фасаде непосредно наговештавају надгробни карактер грађевине, јер је на тај начин добијен изглед храма-саркофага.[14] Најзад, минијатурне димензије припрате несумњиво указују на њену искључиво фунерарну намену, јер се у тако малом простору не могу обављати и неке друге богослужбене радње које се за њу предвиђају у манастирским типицима.[15]

О надгробном карактеру храма на свој начин говори и живопис, како загаситим колоритом тако и сведеношћу програма на циклус Великих празника и Страдања, у наосу, као и необичним избором фресака у припрати.[16] Готово целу прву зону на зидовима наоса заузимале су фигуре светих ратника, а пред олтаром је била насликана и Богородица Заступница.[17] То говори о иконографском програму есхатолошког усмерења, уобличеном у складу с наменом цркве.[18] Јошанички храм био је осмишљен управо као полумрачна капела, будући да на јужном зиду наоса постоји само један сасвим узани прозор, док се у припрати, на истој страни, налази високо под луком и један мали отвор, предвиђен пре за струјање ваздуха и одвођење дима, него за осветљавање унутрашњости.[19]

Услед недостатка писаних и других извора, није могуће црквеноправни положај Јошанице пратити дубље у прошлост. Важно је, ипак, напоменути да је Јошаница до 1854. године била метох манастира Каленића,

6 Р. Прокић, нав. дело, 119–128; П. Пајкић, *Неки проблеми*, 211–212; Р. Гашић, *Конзервација живописа манастира Јошанице*, Саопштења 9, 145–147; П. Пајкић, *О историји манастира Јошанице,* 117–118; Р. Николић, *Прилог проучавању живописа манастира Јошанице,* 129–143.

7 В. J. Ђурић, *Зидно сликарство Моравске школе*, Београд 1968, 16; Д. Милошевић, *Моравска Србија – људи и дела*, Крушевац 1971, 21, 25, где је веома исцрпан опис стила јошаничког живописа; В. J. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 98, 104, 224; Г. Бабић-Ђорђевић – В. J. Ђурић, *Полет уметности*, у Историји српског народа II, Београд 1982, 180–181.

8 Уп. Б. Цветковић, *Уломци фреско сликарства из манастира Јошанице*, Гласник ДКС 18 (Београд 1994), 98–100. Делимични резултати теренских истраживања јошаничког живописа и архитектуре објављени су у чланку Б. Цветковић – Т. Стародубцев, *Неколико запажања о фрескама доње зоне у Јошаници*, Саопштења 27 (Београд 1995) (у штампи). Такође, о иконографији припрате уп. S. Petković, *The Lives of Hermits in the Wall Paintings of the Katholikon of the Monastery at Jošanica*, in Byzantine East, Latin West. Art Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann, Princeton 1995, 289–295.

9 J. Веселић, *Опись монастира у Србии* 1, Београд 1867, 150; Митрополит Михаил, *Православна српска црква у Србији*, Београд 1895, 76; М. Поповић, *Историска улога српске цркве*, Београд 1933, 51–52; М. Драгић, *Манастир Јошаница*, Политика 27. јун 1940, 10; Д. Тасић, *Црквена архитектура и фреско-сликарство*, у Србија – знаменитости и лепоте, Београд 1965, 206; В. J. Ђурић, *Настанак градитељског стила Моравске школе*, ЗЛУМС 1 (Нови Сад 1965), 35; M. Kolarić, *Jošanica,* Enciklopedija Jugoslavije 4, Zagreb 1960, 533, Б. Кнежевић, *Црква у селу Рамаћи,* ЗЛУМС 4 (Нови Сад 1968), 153; И. Божић, *Српске земље у доба Стефана Лазаревића*, Моравска школа и њено доба, Београд 1972, 116; Д. М. Степковић, *Јошаница код Светозарева*, Каленић 12–6 (Крагујевац 1980), 11–14; Р. Станић, *Средњовековне цркве у Сталаћу и околини*, Старинар н. с. XXX (Београд 1980), 71; Р. Пејовић, *Представе музичких инструмената у средњовековној Србији*, Београд 1984, 29, 33, 102; В. Vujović, *Jošanica*, Likovna enciklopedija Jugoslavije 1, Zagreb 1984, 698; Е. Радуловић, *Скупина моравских споменика без бочних конхи,* Крушевачки зборник 4 (Крушевац 1988–1989), 52–54; Б. Цветковић, *Ка проучавању манастира Јошанице*, Нови пут 19. април 1989; Исти, *Храм и конак у манастиру Јошаница*, Светозарево 1991; *Кроз Србију и Црну Гору*, Београд 1995, 310.

10 У Србији има више идентичних топонима, што упућује на закључак да порекло овог имена треба тражити у флоралном ареалу.

11 З. Луковић, *Конак и црква манастира Јошанице*, 152–155; Б. Цветковић, *Храм и конак у манастиру Јошаница*, 14–15.

12 Б. Цветковић, *Храм и конак у манастиру Јошаница,* 5, 9; Р. Прокић, нав. дело, 124, сматрао је да фрагменти сликаних фасада потичу из неке касније обнове, што је претпоставка без основа.

13 За једнокуполне припрате, уп. S. Ćurčić, *Architecture in the Byzantine Sphere of Influence Around the Middle of the Fourtheenth Century*, у Дечани и византијска уметност средином 14. века, Београд 1989, 38–59. Уп. такође, Исти, *The Twin-domed Narthex in Paleologan Architecture*, ЗРВИ 13 (Београд 1971), 333–334.

14 Низови плитких ниша на фасадама једна су од одлика маузолејне архитектуре, уп. за Полошко, В. J. Ђурић, *Полошко. Хиландарски метох и Драгушинова гробница,* Зборник Народног музеја 8 (Београд 1975), 327–342; G. Babić, *Quelques observations sur le cycle des Grandes Fêtes de l'église de Pološko (Macédoine),* CA 27 (Paris 1978), 163–178; Ц. Грозданов – Д. Ћорнаков, *Историјски портрети у Полошком (I)*, Зограф 14 (Београд 1983), 60–66; Исти (II), Зограф 15 (1984), 85–93; Исти (III), Зограф 18 (1987), 37–42. За Беренде cf. Е. Бакалова, *Стенописите на църквата при село Беренде,* София 1976, 1–20. За Копорин, уп. В. J. Ђурић, *Византијске фреске,* 97, 224. За цркву на Вражијем камену, уп. М. Ракоција, *Црква Свете Богородице на Вражијем камену*, Саопштења 19 (Београд 1987), 81–107. За припрате у Кучевишту и Новој Павлици, уп. И. М. Ђорђевић, *Сликарство 14. века у цркви св. Спаса у селу Кучевишту,* ЗЛУМС 17 (Нови Сад 1981), 77–108; З. Расолкоска-Николовска, *О ктиторским портретима у цркви Свете Богородице у Кучевишту,* Зограф 16 (Београд 1985), 41–53; М. Ковачевић – М. Михаиловић, *Нова Павлица*, Београд 1989, 15–23. Такође уп. за Станичење, Р. Љубинковић, *Црква Светог Николе у Станичењу*, Зограф 15 (Београд 1984), 76–82; С. Габелић, *Прилог познавању живописа цркве Св. Николе код Станичења*, Зограф 18 (1987), 22–35. О значењу лука и аркада као симбола за врата раја и станове праведника у небеском Јерусалиму, уп. Л. Мирковић, *Иконографске студије*, Нови Сад 1974, 54–62.

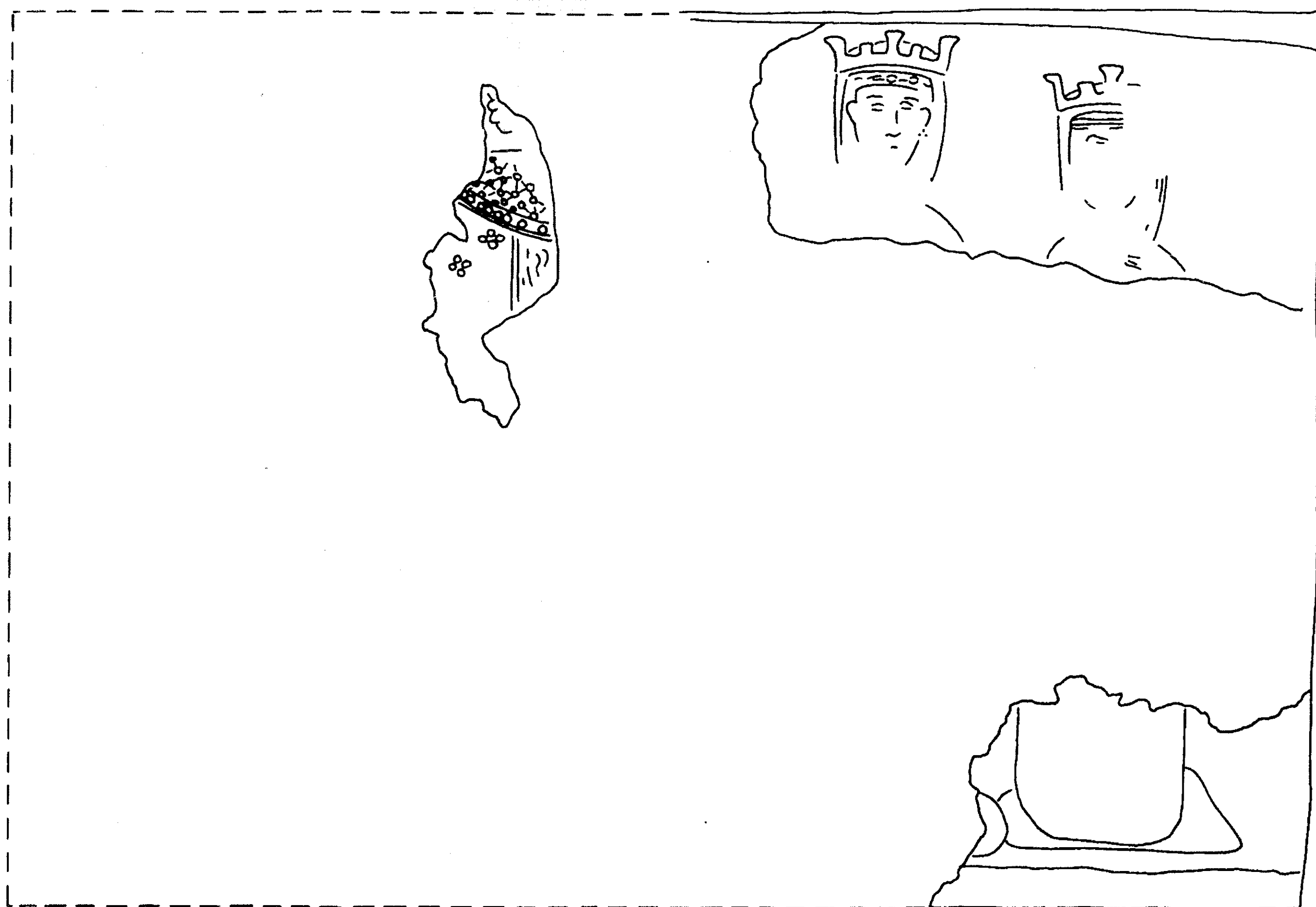
15 Уп. М. Шупут, *Архитектура Пећке припрате,* ЗЛУМС 13 (Нови Сад 1977), 62–65 (са старијом литературом).

16 Једини објављени опис програма јошаничког живописа је онај Р. Николића, *Прилог проучавању живописа манастира Јошанице,* 129–143.

17 Б. Цветковић – Т. Стародубцев, нав. дело.

18 За улогу светих ратника у животу верника, уп. В. J. Ђурић, *Сопоћани,* Београд 1963, 32; D. Howell, *St. George as Intercessor,* Byzantion 39 (Bruxelles 1970), 121–136; Д. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992, 76 (с литературом).

19 О начину осветљавања унутрашњости цркава с краја XIV и у XV веку, уп. V. Korać, *La lumière dans l'architecture byzantine tardive en tant qu'expression des conceptions hesychastes,* in L'Art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au 14e siècle, Belgrade 1987, 130–131.



Сл. 3. Јошаница, остаци владарске композиције, северни зид припрате (цртеж И. Филиповић)

када јој је указом кнеза Александра Карађорђевића и решењем Архијерејског сабора, одобрен аутономан статус, на основу знатног економског напретка.[20] Међутим, када је Јошаница могла постати метох Каленића и колико је дуго то била, питања су која ће по свему судећи и даље остати отворена. Предложене идентификације Јошанице са манастиром Св. Николе из турских дефтера[21] чини се да не решавају проблем стварног препознавања споменика, јер турски пописи бележе чак два манастира једнаке посвете на једном уском подручју, што значи да би се оба могла лако везати за Јошаницу.[22] Препознавању Јошанице у османлијским документима озбиљну препреку представља и чињеница да се не зна када је тачно Јошаница изменила храмовну посвету, као ни када је у Јошаници могло бити уведено општежиће. Нека будућа археолошка истраживања цркве и некрополе могу донети и одговоре на ова питања, с тим што су се услови за увођење киновије могли стећи већ по обнови Пећке патријаршије 1557. године.[23] С тим у вези треба истаћи да би и топоним Јошанички Прњавор могао бити од значаја за проучавање некадашњег црквеноправног положаја Јошанице. Наиме, Г. Острогорски је својевремено с правом истакао да појам "прњавор" свакако потиче од речи пронија,[24] па се поставља питање да ли у Јошаничком Прњавору треба видети остатак средњовековне војничке проније, или пак црквене проније, која је и у доба краља Милутина већ била устаљена појава, на шта је такође указао Г. Острогорски.[25]

Иако о Јошаници нема савремених писаних података, остаци већег броја портрета у припрати представљају аутентичне историјске изворе првог реда. Њиховом анализом може се доћи до одређених претпоставки у погледу јошаничке најстарије историје. Иако су портрети на северном зиду припрате тешко пострадали,[26] нема сумње да су они могли представљати породицу актуелног владара, о чему говоре делом очуване инсигније и одежде (сл. 3).[27] Од некада репрезентативне владарске композиције на северном зиду су се сачувала још само три већа фрагмента, мада су мале димензије припрате по свој прилици условиле да владарски портрети буду насликани и на источном зиду (као што ктиторски портрети прелазе са јужног на западни зид), који је, на жалост, цео уклоњен још средином XIX века.[28] Два већа фрагмента на западној страни припадају фигурама двеју женских крунисаних особа без нимбова, а фрагмент на источној страни несумњиво портрету вла-

20 Д. Дачић, *Манастир Јошаница*, 28–30.

21 Уп. О. Зиројевић, *Цркве и манастири на подручју Пећке патријаршије до 1683. године*, Београд 1984, 116.

22 Исто, 144. Уп. приказ Б. Кнежевић, у Зограф 18 (Београд 1987), 82–85.

23 Уп. С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*, Нови Сад 1965, 14–32.

24 Г. Острогорски, *Пронија. Прилог историји феудализма у Византији и у јужнословенским земљама*, Београд 1951, 143 и нап. 364.

25 Нав. место.

26 Фреске по правилу највише пропадају на северним зидовима грађевина, а посебно када је реч о црквама озиданим сигом, што је случај и са Јошаницом, уп. З. Живковић, *Промене вредности боја на фрескама полусрушених српских цркава*, у Копије фресака из српских средњовековних цркава у рушевинама, Београд 1980, 17, 19.

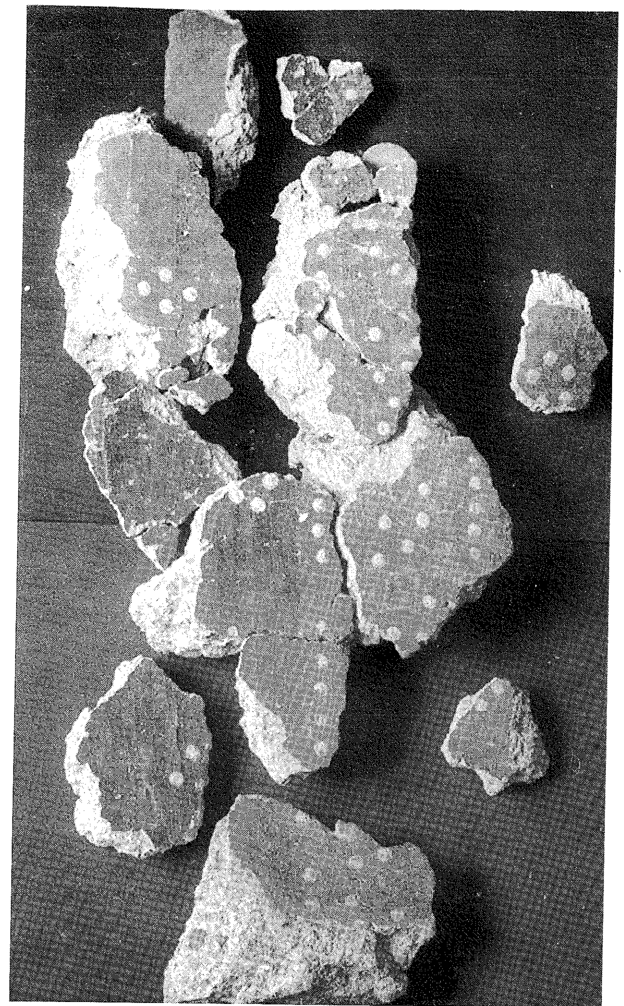
27 Р. Николић, *Прилог проучавању живописа манастира Јошанице*, 141, сматрао је да су у питању портрети "кћери владајућег властелина", док је у новије време Б. Цветковић, *Храм и конак*, 7–8, претпоставио да се ради о портретима породице деспота Ђурђа Бранковића.

28 Д. Дачић, *Манастир Јошаница*, 29–30.

дара. Ликови су били приказани фронтално, како се обично приказују званични портрети владара у Византији и средњовековној Србији још од времена краља Милутина.[29] Од прве женске фигуре слева сачувана је глава и доњи део окер хаљине с црвеним подножним јастуком, а од друге, која је насликана растом виша, само



Сл. 4. Јошаница, владарски портрети (фото Т. Стародубцев)



Сл. 5. Фрагменти портрета деспота Ђурђа, Завичајни музеј Јагодина (фото Ж. Аранђеловић)

глава (сл. 4). Од фигуре владара на зиду је остао леви део груди и траг његове фризуре (сл. 5). Пажљивим посматрањем може се запазити да је женска особа на левој страни имала црну косу покривену белом марамом, преко које је носила златну круну, изведену окером.[30] И женски лик на десној страни, који је боље очуван, има црну косу, лепо лице изведено руменим окером, и плаве очи. На десном уху виде се и делови наушнице. Она такође има белу мараму и златну круну, која по облику највише подсећа на западњачке љиљанове круне, какве се могу видети и на портретима румунских принцеза и владара.[31] Може се претпоставити да оштећени портрети представљају ликове двеју принцеза, јер им је украс на глави подједнак. Такође, испод марама, а преко чела, обе имају златне почелице (frontale percecle sclavonesca у средњовековним документима),[32] које су обично носиле неудате девојке, јер су симболизовале девичанство.[33] Постоји и могућност, на коју је недавно упозорио Д. Војводић, да су ту биле насликане не две принцезе, већ владарка и принцеза.[34]

Да је реч о остацима владарске композиције говоре како златне круне на главама обе женске фигуре, и црвени супедиони на којима стоје, тако и пурпурна одежда владара, чији се незнатни фрагмент очувао. У питању је, свакако, пурпурни сакос, који је украшен и венчићима бисера,[35] а преко сакоса могу се уочити и остаци манијакиса и лороса, везених златом и украшених драгим камењем и бисерјем.[36] Четрдесетак фреско-уломака, пронађених недавно у манастиру, припадало је управо фигури владара, па се на основу њих може стећи пунија слика о изгледу и димензијама лороса, који је на зиду тешко оштећен. Нађени фрагменти припадали су углавном доњим деловима фигуре, а захваљујући свежини тонова и очуваности бојеног слоја, могу дочарати првобитну лепоту владарског портрета и сликарског поступка (сл. 5).[37] На остатку фреске са зида могу се уочити и делови владареве коврџаве косе, сликане мрком бојом.

29 С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 27–73, 74–79.

30 Уп. Ј. Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена*, Београд 1953, 37, 39, 44, 46, 50, passim.

31 Уп. C. Nicolescu, *Princesses serbes dans le trône des Principautés Roumaines. Despina-Militza princesse de Valachie*, ЗЛУМС 5 (Нови Сад 1969), 3–5, 7, 9; Eadem, *Costumul de curte in tarile Romane (sec. 14–18)*, Bucuresti 1970, passim; Б. Кнежевић, *Манастир Лапушња*, Саопштења 18 (Београд 1986), 110; Г. Томовић, *Историја Т. Ужица*, 1, Т. Ужице 1989, 141. Такође, уп. С. Радојчић, *Портрети*, 80; Б. Радојковић, *Накит код Срба*, Београд 1969, 27, 28, 30–33 и passim; Eadem, *Метал*, у Историја примењене уметности код Срба 1, Београд 1977, 91.

32 Ј. Ковачевић, *Ношња*, 233–245; Б. Радојковић, *Накит код Срба*, 17, 26–30, 33–36 и passim; С. Ерцеговић-Павловић, *Средњовековни накит од украсних плочица*, Зборник Народног музеја 9–10 (Београд 1979), 280.

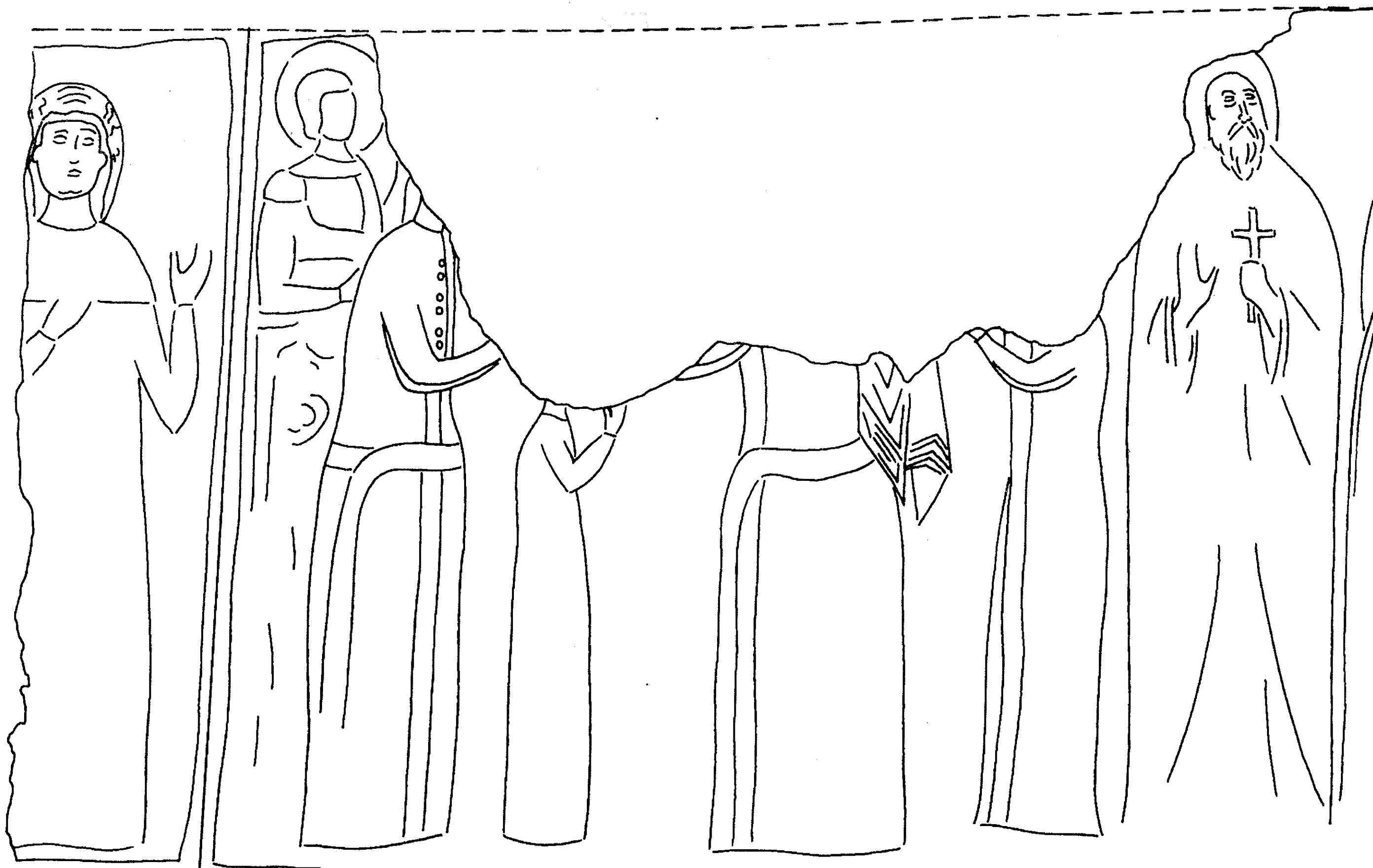
33 Ј. Ковачевић, *Ношња*, 180–181. Уп. Ch. Walter, *Marriage Crowns in Byzantine Iconography*, Зограф 10 (Београд 1979), 89–90.

34 Уп. Д. Војводић, *Владарски портрети српских деспота*, у Манастир Ресава. Историја и уметност, Деспотовац 1995, 81 и нап. 54. Почелице као женски украс за главу нису довољно проучене, тако да остаје питање да ли се венац од плочица на портретима жена увек може препознати као средњовековни frontale. Сличан украс преко чела не носи само кнегиња Озра у Псачи већ и краљица Ана Дандоло насликана на одру у Сопоћанима. С друге стране, чињеница је да су почелице носиле девојке, о чему сведоче не само писани извори већ и ликови девица, сликаних у композицијама Богородичиног Ваведења, као и, на пример, лик младе Теодоре, кћерке Стефана Дечанског, на Лози Немањића у Дечанима. Овом проблему треба посветити посебну пажњу, тим пре, јер обичаји у различитим срединама нису били исти.

35 За владарски сакос, уп. Pseudo-Kodinos, *Traité des Offices*, ed. J. Verpeaux, Paris 1966, 199, 4–5; 200, 4; 201, 9–11, 224, 21–22; 256, 25; 264, 2–3. Такође, уп. Г. Бабић, *Владарске инсигније кнеза Лазара*, у О кнезу Лазару, Београд 1975, 71.

36 Ј. Ковачевић, *Ношња*, 249, 252; Г. Бабић, *Инсигније*, 65–68.

37 Б. Цветковић, *Уломци фреско-сликарства из манастира Јошанице*, 98–100.



Сл. 6. Јошаница, ктиторска композиција, јужни и западни зид припрате (цртеж И. Филиповић)

Иако од владарске композиције није много преостало, може се претпоставити да је у Јошаници на северном зиду припрате био насликан деспот Ђурађ Бранковић с члановима своје породице, супругом Ирином и децом. Ниједан други српски владар из доба Кнежевине и Деспотовине, не би могао бити представљен са тако бројном породицом. Траг владареве коврџаве фризуре takoђе указује на Ђурђа, који је са таквом косом насликан и на Есфигменској повељи.[38] Најзад, датовање Јошанице у време деспота Ђурђа потврђује на одређени начин и мала остава сребрног новца Ђурђа Бранковића, пронађена у непосредној близини манастира.[39] Оваквој хронологији посредно иде у прилог и један необичан документ који се чува у архиви манастира Јошанице под бр. 59. Реч је о одговору јошаничког игумана од 21. октобра 1867. године, Главној конзисторији у Београду, на питање високе инстанце о старости манастира. Игуман у свом писму преноси саопштење "седокосних стараца", који су му рекли да манастир има више од 400 година,[40] што у односу на тренутак састављања документа заиста пада у прву половину XV века.

С обзиром да су у оквиру владарске композиције биле насликане и кћери деспота Ђурђа, јошанички живопис може се датовати и нешто прецизније. Уколико се портрети двеју женских особа могу препознати као ликови Ђурђевих кћери, онда их је лако идентификовати као портрете старије Маре[41] и млађе Кантакузине.[42] У том случају, десно од Ђурђа се могао налазити портрет његове жене, деспотице Ирине Кантакузин,[43] док су ликови њихових синова могли бити распоређени делом на северном, а делом на источном зиду припрате.[44] Композиција је свакако била осмишљена по начелу фронталности, особеном за портрете владара, па се може претпоставити да је била приказана и симболична владарска инвеститура, с фигуром Христа који благосиља из сегмента неба владарски пар.[45] Познато је да је Ђурађ владао Србијом између 1427. и 1456. године као наследник деспота Стефана Лазаревића.[46] За најранији датум настанка јошаничких портрета и живописа у целини може се, стога, узети 1427. година, заправо тренутак ступања Ђурђа Бранковића на власт. Али, као најкаснији датум мора се узети 1433. односно 1435. година, време удаје Ђурђевих кћери, после које ниједна није могла бити насликана на неком званичном портрету у Србији, будући да су удајом постајале принцезе других земаља.[47] Из

38 Уп. П. Ивић – В. J. Ђурић – С. Ћирковић, *Есфигменска повеља деспота Ђурђа,* Београд 1989, 38, 52. За изглед Ђурђа Бранковића уп. N. D. Pavlović, *Despot Đurađ Branković*, Subotica – Beograd 1973, 7; М. Спремић, *Деспот Ђурађ Бранковић и његово доба,* Београд 1994, 89. Данас је изгубљен један значајан део фреске из Јошанице, који је 1971. године био изложен на великој изложби средњовековне уметности у Народном музеју у Крушевцу. Према опису у каталогу (аутор каталошке јединице је био Милорад Михаиловић), радило се о фрагменту портрета мушкарца, окерног лица, с детаљима носа, очију, уста и бркова, уп. Д. Милошевић, *Моравска Србија – људи и дела*, Крушевац 1971, Б. Цветковић, *Уломци фреско-сликарства из манастира Јошанице*, 99–100. Фрагмент портрета могао је највероватније припадати лику Ђурђа Бранковића.

39 Уп. S. Vetnić, *Od Jagodine do Svetozareva,* 28. Новац је изложен на сталној поставци Завичајног музеја у Јагодини. Реч је о шест сребрњака деспота Ђурђа и једном сребрњаку господина Ђурђа и брата му Лазара Бранковића. Новац је био пронађен на виноградској парцели Светислава Стојановића на тзв. Брду у Јошаничком Прњавору, бр. ЦКУ ЗМЈ 114, 126, 169, 170, 278.

40 Д. Дачић, *Манастир Јошаница*, 12–13.

41 О Мари уп. Р. Ћук, *Царица Мара*, Историјски часопис 25–26 (Београд 1978–1979), 53–95; Б. Ферјанчић, *Византинци у Србији прве половине 15. века*, ЗРВИ 26 (Београд 1987), 182–185.

42 О Кантакузини уп. Б. Ферјанчић, нав. дело, 185–186.

43 О Ирини уп. нав. место.

44 Ђурађ је имао четири сина, уп. исто, 181–185.

45 A. Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin*, London 1971, 112–122; Г. Бабић, *О портретима у Рамаћи и једном виду инвеституре владара,* ЗЛУМС 15 (Нови Сад 1979), 154–168.

46 *Историја српског народа II*, 218–220.

47 Када је француски витез Бертрандон де ла Брокијер боравио на двору деспота Ђурђа марта 1433, он већ тада није затекао ниједну од деспотових кћери, уп. Бертрандон де ла Брокијер, *Путовање преко мора*, Београд 1950, 130–131.



Сл. 7. Јошаница, портрет непознате властелинке, западни зид припрате (фото Т. Стародубцев)

тог разлога оне нису биле насликане уз Ђурђа у светогорском манастиру Св. Павла и у Кнежевом двору у Дубровнику,[48] јер је Мара била удата за турског султана Мурата Другог, а Кантакузина за цељског грофа Улриха.[49] Прве године четврте деценије XV века представљају значајан период мира између Србије и Османлија, с једне, и Србије и Угарске, с друге стране. Помирљива и вешто вођена политика новог српског деспота донела је Србији неколико година предаха, а турско освајање Солуна 1430. године на одређени начин је зауставило њихово даље продирање према северу Балкана.[50] У таквим околностима посланици византијског цара су Ђурђа Бранковића у пролеће 1429. године увели у достојанство деспота,[51] па је, с обзиром на релативно кратко време између ступања на власт и стицања нове титуле (ипак је сачувана и повеља на којој је потписан као господин),[52] могуће да је већ у Јошаници био означен деспотским звањем. Јошаничко сликарство, према томе, може бити датовано између 1430. и 1433/5, године када Ђурађ склапа политичке бракове за своје две кћери.

По обичају, насупрот владарским портретима, на јужном и делом на западном зиду припрате насликана је ктиторска композиција састављена од низа фигура, оштећена у средишњем делу (сл. 6). Гледано здесна налево, композиција је, по свему судећи, првобитно започињала са две женске фигуре на јужном делу западног зида, од којих се сачувала само она јужнија, док је од друге преостао само један мали фрагмент главе, данас у Завичајном музеју у Јагодини. Лик младе властелинке заправо је најбоље сачувани портрет у Јошаници. Она носи дугу црвену хаљину и бели вео преко главе, чипкастих рубова и украшен златовезом. Лице јој је добро очувано, окер је основе, црте лица су извучене црвенкастим линијама а очи су плаве боје. Коса јој је црна и зачешљана је назад, преко пола уха. Приказана је фронтално, али с обе руке уздигнуте према суседном јужном зиду (сл. 7). Властелинка тиме указује на прву фигуру до себе, а то је светитељ патрон, који је укључен у ктиторску композицију. У питању је фигура младог светог ратника, кратке косе и без браде, с окер нимбом и оклопом. Услед оштећења црте лица се не могу разазнати, мада се уочавају зелене сенке којима је моделован његов лик. Ратник је окренут на десно, и он активно учествује у ктиторском заветном приношењу. Патрон своју леву руку поставља на раме младом мушкарцу до себе, чиме га приближава средишту композиције, док десном руком указује навише, ка уништеном делу фреске, где се по свој прилици налазила представа Христа у сегменту неба. Мушкарац који стоји испред патрона одевен је у дугу хаљину, која је на левој, више видљивој страни црвене а на десној модрозелене боје; опасан је скупоценим златним појасом. Његово лице је уништено а на грудима му се виде три пара златних дугмади у вертикалном низу, који се под грудима наставља у дугачку узану траку окер боје. Рукав му је расечен с доње стране и из њега се

48 Арх. Леонидъ, *Афонская гора и Соловецкий монастирь. Памятники древней письменности 43* (С. Петербург 1883), 56; В. Ј. Ђурић, *Дубровачка сликарска школа*, Београд 1953, 252; S. Petković, *Serbian Painting at the Time of George Branković (1427–1456)*, 16. Internationaler Byzantinistenkongress, Akten 2/5, Wien 1982, 196; Д. Војводић, *Владарски портрети српских деспота*, 81–82.

49 Б. Ферјанчић, *Византинци у Србији*, 185–186.

50 *Историја српског народа, II*, 220–228; М. Спремић, *Деспот Ђурађ Бранковић и његово доба*, 175–205.

51 Б. Ферјанчић, *Деспоти у Византији и јужнословенским земљама*, Београд 1960, 188–189; И. Ђурић, *Сумрак Византије. Време Јована VIII Палеолога*, Београд 1984, 317–318.

52 Уп. К. Јиречек, *Историја Срба, II*, Београд 1988, 343.

помаља рукав доње кошуље, по рубовима украшен црвеним крстићима. Млади ктитор стоји потпуно окренут налево, руку уздигнутих у молитви према уништеном делу слике, где се осим Христовог лика морао налазити и сликани модел задужбине, који је Господу приносила фигура сучелице окренута младом мушкарцу.

Реч је, по свој прилици, о старијој женској особи, која је одевена у дугу хаљину чији је десни, боље видљив део, модрозелене, а леви црвене боје. Она је такође опасана скупоценим златним појасом, а низ леђа јој, са уништених рамена и главе, пада у наборима велики бели вео, по ивицама украшен са четири црне траке. Од руку, којима је по свој прилици држала сликани модел храма, очуван је само делић рукава који је расечен као и код мушкарца до ње; из њега провирује бела кошуља украшена црвеним крстићима. Између сучељених фигура младог мушкарца и старије жене, а испод несталог модела задужбине, насликана је и једна дечја фигура, чија је глава такође уништена. У питању је вероватно дечак, окренут налево, одевен у дугу црвену хаљину и подигнутих руку. Иза старије жене ктиторке насликана је, уздигнутих руку, још једна, од ње нижа фигура; глава јој је такође уништена. Може се претпоставити да је и овде реч о млађем мушкарцу, који је одевен у дугу црвену хаљину са окер траком која се по средини спушта до земље, и са расеченим рукавима из којих испадају рубови беле кошуље украшене црвеним крстићима.

На јужном зиду насликане су још две фронталне фигуре које припадају ктиторској композицији. Ближа описаним ликовима је фигура старијег монаха, насликаног без нимба, у тамносивој мандији и с пепељастим кукулом. Како је овај део фреске био изложен дејству пламена, лице монаха је сасвим црвено (печени окер), али су се све његове црте одлично очувале. Реч је о упечатљивом портрету старијег мушкарца, који је приказан како у десној руци носи мали бео крст, а длан леве руке држи окренут упоље (сл. 8). До њега је насликан непознати архијереј, са лицем чије су боје такође страдале у неком пожару. Архијереј је приказан у уобичајеној одећи. Одевен је у бледоокерни фелон, има омофор пребачен преко леве руке, којом држи јеванђеље, а десном руком благосиља. Услед јачине пламена нимб је потпуно променио боју, а црте лица, кратка таласаста коса с тонзуром и дуга шиљата брада која се на крају рачва, тешко се могу назрети.

Велики број фигура у ктиторској композицији није у супротности с правом ктитора на сопствени портрет у својој задужбини.[53] Велика оштећења, међутим, не дозвољавају њихову потпуну идентификацију. Ипак, портрети из Јошанице откривају занимљиве примере средњовековних костима, сведочећи да су сликане одежде представљале аутентичан одраз одевања епохе.[54] Може се указати на аналогије у савременом српском и бугарском зидном сликарству. Тако властелинка на западном зиду припрате, са занимљивим чипкастим велом украшеним златовезом, као и ктиторка на јужном зиду са дугачким велом украшеним паралелним тракама, сведоче да су покривала за главу била неизоставан пратећи украс жена, које због тога никада нису приказиване гологлаве.[55] Ктиторка са јужног зида приказана је и са раскошним опасачем, што је сведочанство да су и жене имале право да носе појас.[56] О томе говоре и портрети севастократорке Владиславе у Псачи,[57] као и ктиторке Вукосаве у Руденици.[58] Одежду са просеченим рукавима из Јошанице могуће је упоредити са сличним примерцима сликаним у Земену[59] и Калотину.[60]

Ктиторски портрети у Јошаници подсећају на портретске слике из маузолејних храмова у Полошком,[61] Станичењу[62] и Кучевишту,[63] где се као ктитор живописа појављује жена. То је закључак који се може извести посматрањем тешко оштећених фигура у јошаничкој припрати, јер је у личности жене са дугим велом могуће видети главног ктитора, док се за старијег монаха без нимба може помишљати да представља њеног преминулог супруга. У том случају, млади мушкарац кога приводи патрон био би њихов најстарији син, властелинка на западном зиду њихова кћерка а два млада мушкарца на јужном зиду – млађи синови. Ко су, међутим, били јошанички ктитори, питање је на које није могуће дати ни приближно јасан одговор.

Да ли је реч о неком локалном властелину, који је сазидао задужбину на својој баштини? Постоји могућност да у монаху препознамо бившег властелина – ктитора. Начин на који је приказан, уз архијереја и наспрам владара, указује пре на високо порекло насликане личности, него на неког обичног калуђера, који би морао бити представљен у проскинези или руку уздигнутих у молитви.[64] С тим у вези, постоји мала вероватноћа да топоним Јошанички Прњавор указује на остатак средњовековне проније, с обзиром да је реч о храму – задужбини маузолејног карактера, који је могао бити саграђен само на баштинској земљи. С друге стране, прњавор као топоним пре ће бити остатак каснијих црквених пронија, које су се у потоњим временима сузиле на само једно манастирско село. Таква су села, као што је познато, звана прњаворима.[65]

Пажњу привлачи и то што је Јошаница била метох великог манастира Каленића, па се можемо запитати није ли можда било и неких дубљих веза у прошлости између ова два споменика. Мада недостатак писаних

53 Уп. В. Марковић, *Ктитори, њихове дужности и права*, ПКЈИФ 25 (Београд 1925), 113–124; С. Троицки, *Ктиторско право у Византији и у Немањићкој Србији*, Глас СКА 168 (Београд 1935), 81–132.

54 Уп. Б. Радојковић, *Примењена уметност Моравске Србије*, у Моравска школа и њено доба, Београд 1972, 196 (са литературом).

55 Уп. за велове и мараме, М. Глигоријевић, *Сликарство тепчије Градислава у манастиру Трескавцу,* Зограф 5 (Београд 1974), 48; З. Расолкоска-Николовска, *О ктиторским портретима у цркви Свете Богородице у Кучевишту,* 50; J. Ковачевић, *Ношња,* passim; за Земен уп. A. Boschkov, *Die Bulgarische Malerei von den Anfängen bis zum 19. Jahrhundert,* Recklinghausen 1969, Abb. 54.

56 Познато је да су на византијском двору постојале тзв. патрицијке с појасом, чију је инвеституру описао цар Константин Порфирогенит, уп. Constantine VII Porphyrogènete, *Livre des ceremonies II,* éd. A. Vogt, Paris 1939, 63–66. Такође, уп. Н. П. Кондаков, *Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры,* Прага 1929, 179; A. Grabar, *Pseudo-Codinos et les ceremonies de la Cour byzantine au 14e siècle,* in Art et société a Byzance sous les Paléologues, Venise 1971, 206. Исто тако, зна се да је кнегиња Милица пре 6. августа 1392. године упутила један допис дубровачким властима, у коме тражи повраћај свог заложеног појаса, уп. Љ. Стојановић, *Старе српске повеље и писма, I,* Београд–Ср. Карловци 1929, 179–180.

57 J. Ковачевић, *Ношња*, 53–54, т. 37.

58 В. J. Ђурић, *Друштво, држава и владар у уметности у доба династије Лазаревић–Бранковић*, ЗЛУМС 26 (Нови Сад 1990), цртеж 1.

59 Уп. А. Василиев, *Ктиторски портрети,* София 1960, обр. 24.

60 Исто, обр. 17–18; J. Ковачевић, *Ношња*, 63, сл. 30.

61 Ц. Грозданов – Д. Ћорнаков, *Историјски портрети у Полошком II*, 87, сл. 1–2, где је деспотица Марија – монахиња Марина довршила храм 1343. године, у који је положено тело њеног сина, деспота Јована Драгушина.

62 С. Габелић, нав. дело, 22–28.

63 З. Расолкоска-Николовска, нав. дело, 45.

64 Постоји низ аналогија за фронтални монашки портрет бивших владалаца и феудалаца, уп. I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts,* Leiden 1976, passim. Такође, уп. Б. Бабић, *Три грчка фреско-натписа на зидовима цркава средњовековног Прилепа из друге половине 13. века,* ЗЛУМС 5 (Нови Сад 1969), 26, где је наведен ктиторски натпис Јована, великог хартуларија Запада, као монаха.

65 Г. Острогорски, *Пронија,* 143, нап. 364.

извора о Јошаници онемогућава доношење коначних судова о најстаријој историји храма и његовим ктиторима, предложено датовање живописа наводи на одређене хипотезе.

Систематска археолошка ископавања у храму нису вршена, али је током радова на рестаурацији архитектуре била откопана зидана ктиторска гробница испред јужног зида припрате. У њој су пронађени поремећени остаци два скелета.[66] Може се веровати да је у гробници испод портрета био сахрањен најпре монах, који је, будући насликан с крстом, на портрету већ био приказан као почивши. С тим у вези поставља се питање који је архијереј могао бити насликан уз монаха–хипотетичног ктитора Јошанице? Не изгледа вероватно да је реч о неком светитељу, а с обзиром на иконографски тип, то никако не би могао бити св. Сава.[67] С друге стране, будући да су и монах и архијереј насликани преко пута владарских портрета, основано се може претпоставити да је на јужном зиду могао бити представљен обласни владика, или пак сам црквени поглавар. С обзиром на датовање Јошанице око 1430. године, ту је могао бити насликан патријарх Никон, који се на престолу српске цркве налазио од око 1419. до 1435. године.[68]

Уколико је поред монаха заиста представљен лик патријарха Никона, што није немогуће, онда је монах ктитор могао бити и нека познатија личност у Деспотовини, пре него властелин локалног значаја. Међутим, услед непостојања ма каквих писаних извора о жупи Белици у XV веку, нису позната имена локалних властелина, па ни оних феудалаца који су у овим крајевима могли имати баштинске поседе, као што се о поседима великог челника Радича Поступовића може говорити на основу повеља којима му је Ђурађ Бранковић потврдио баштинска имања.[69]

Могуће је претпоставити, али ништа више од тога, да је реч о одређеним личностима за које се зна да су деловале у оближњим крајевима. Витомир, који је заједно са Црепом одбио Турке на Дубравици 1386, велможа је о чијим поседима нема података, мада се, због везе са Црепом, може помишљати да је управљао земљама на источној страни Мораве. Мала је вероватноћа да би се он могао повезати са Јошаницом.[70] Тако је и велики војвода Радослав Михаљевић до 1436. године подигао задужбину у селу Радешину (данас Радошин) на десној обали Мораве, у близини Јагодине, али сем хронологије не постоји друга основа по којој би се ова значајна историјска личност могла везати за Јошаницу.[71] Најзад, ни чланови познате властеоске породице Јакшића, за које се претпоставља да су могли управљати крајем око Јагодине,[72] не би могли доћи у обзир као евентуални градитељи Јошанице, зато што непосредни управљач Јагодине, која је у средњем веку била трг,[73] није морао обавезно бити и господар шире околине, док су војвода Јакша Брежичић, родоначелник Јакшића, и његови синови, деловали у раздобљу после зидања и осликавања јошаничке црквице.[74] Може се, наравно, помишљати и на то да везе Јошанице као метоха, са великим манастиром Каленићем, можда представљају одјек неких њихових старијих односа. Тиме би се могла тумачити одређена зависност јошаничке архитектуре од Каленића, која је уочљива у ретко примењиваном двокуполном решењу.[75] Упечатљиво је да ктитор Каленића, протовестијар Богдан, престаје да се појављује у писаним изворима после 1428. године, на основу чега се верује да је умро између 1428. и 1435. године.[76] Богдан, један од најбогатијих људи за владавине деспота Стефана Лазаревића, данас је веома мало позната личност, јер о њему, сем неколико изричитих али кратких помена, нема исцрпнијих вести.[77] Он је, као и челник Радич, могао имати велике баштинске поседе, чији се један део свакако налазио у Левчу. О томе сведочи топоним село Богдања, у близини манастира Каленића.[78] Како нема података о феудалном статусу жупе Белице у XV веку, о томе би се могло закључивати само ex nihilo. Наиме, уколико је Јошаница могла бити још у XV веку метох Каленића, што је такође само хипотеза, онда би и жупа Белица могла бити земљишни посед протовестијара Богдана. Ипак, нема довољно основа да се у ктитору Јошанице препозна протовестијар Богдан, иако би се на то могло помишљати, с обзиром да он нестаје са историјске сцене после 1428, а замонашени ктитор Јошанице је у припрати насликан као почивши управо око 1430. године.[79] На ову помисао наводи нас управо сличност са околностима под којима је велики челник Радич Поступовић познат у историјским изворима: управо ових година Радич узима монашки завет, повлачећи се у светогорски манастир Кастамонит, чији је нови ктитор постао 1430/1. године а не у претходно саграђене своје задужбине, манастир Враћевшницу и цркву на реци Грабов-

66 Уп. Р. Прокић, нав. дело, цртеж 1. Резултати ових сондажних ископавања, на жалост, никада нису објављени, мада се документаицја о томе чува у Заводу за заштиту споменика културе у Крагујевцу.

67 Уп. Р. Прокић, нав. дело, 140, нап. 4, који је ово претпостављао.

68 Уп. К. Јиречек, *Историја Срба 2,* 394; М. А. Пурковић, *Српски патријарси средњег века,* Диселдорф 1976, 141; *Историја српског народа II*, 111. Такође, уп. Ђ. Сп. Радојичић, *Дијак Андреја, београдски писац из времена деспота Стефана,* Годишњак града Београда 5 (Београд 1958), 21. О односу Ђурђа и Никона уп. М. Спремић, *Деспот Ђурађ Бранковић и његово доба*, 91.

69 Уп. Г. Шкриванић, *Властелинство великог челника Радича Поступовића,* Историјски часопис 20 (Београд 1973), 125–136; В. С. Тошић, *Велики челник Радич,* Зборник за историју Матице српске 13 (Нови Сад 1975), 8; М. Спремић, *Деспот Ђурађ Бранковић и Мачванска бановина,* Историјски часопис 23 (Београд 1976), 23–36; Исти, *Деспот Ђурађ Бранковић и његово доба,* 170–173.

70 Љ. Стојановић, *Цреп и Витомир*, Зборник у част Богдана Поповића, Београд 1929, 356; Р. Михаљчић, *Крај српског Царства,* Београд 1989, 252–253.

71 Г. Бабић, *Друштвени положај ктитора у Деспотовини,* у Моравска школа и њено доба, 145–146.

72 Ч. Д. Марјановић, нав. дело, 73, 96; S. Vetnić, *Arheološki i istorijski izvori,* 52.

73 Ч. Д. Марјановић, нав. дело, 95–98; К. Јиречек, *Историја Срба II*, 352. У Јагодини су Лазаревићи издали два документа, писмо Дубровчанима 1399. године, уп. Стојановић, *Старе српске повеље и писма I,* 190–191, и повељу Хиландару 1411. године, уп. F. Miclosich, *Monumenta serbica*, Vindobonae 1858, 569–571.

74 Уп. Константин Михаиловић из Островице, *Јаничарове успомене или турска хроника,* Београд 1986, 118; Д. Мрђеновић – А. Палавестра – Д. Спасић, *Родословне таблице и грбови српских династија и властеле*, Београд 1991, 224–227; М. Спремић, *Деспот Ђурађ Бранковић и његово доба*, 375, 402, 556, 645, 684.

75 О оштећеној куполи над припратом цркве манастира Каленића, која сада има облик слепог кубета, уп. Ђ. Бошковић, *Кубе над припратом манастира Каленића,* Старинар 5, 3. сер. (Београд 1930), 156–174.

76 Г. Бабић, *Друштвени положај ктитора у Деспотовини*, 147; уп. М. Спремић, *Деспот Ђурађ Бранковић и његово доба*, 721, где се помишља да су протовестијар Богдан из 1428. и логотет Богдан из 1445. можда иста личност.

77 Осим каснијег натписа из 1760/7. године крај оштећеног портрета у Каленићу, уп. В. Р. Петковић, *Старине, записи, натписи, листине,* Београд 1923, 50 (где се погрешно наводи као протодовијар), Богдан је изричито поменут у средњовековним документима само на још три места. Најпре, наведен је уз челника Радича на повељи коју је Ђурађ Бранковић 1428. издао Дубровчанима, а као Bogdan prothobysthar такође уз челника Радича помиње се у угарским исправама, које сведоче да су њих двојица имали велике поседе у Банату, ср. Г. Бабић, *Друштвени положај ктитора у Деспотовини*, 146–147. Постоји вероватноћа да је Богдан обављао и дужност логотета на двору деспота Стефана, јер се личност истог имена и звања појављује у деспотовој повељи од 2. децембра 1405. године, ср. F. Miclosich, *Monumenta serbica,* 269. Такође, иста личност се можда помиње и у Житију деспота Стефана Лазаревића, у контексту ратних дејстава против султана Мусе, ср. Константин Филозоф, *Житије деспота Стефана Лазаревића*, Београд 1989, 116.

78 В. Р. Петковић – Ж. Татић, *Манастир Каленић,* Вршац 1926, 5.

ничици.[80] Ипак, тешко је говорити о идентитету насликаног јошаничког монаха у контексту Богданове личности, јер се заправо не зна тачно време његове смрти, будући да се 1445. године у изворима спомиње и неки Богдан као канцелар-логотет деспота Ђурђа.[81] Невезано за проблем Јошанице, посебно је питање како довести у везу податке из српских повеља у којима се 1405. наводи извесни логотет Богдан, затим 1428. протовестијар Богдан, и напослетку, 1445. поново логотет-канцелар Богдан. Тешко је поверовати да је реч о једној истој личности, али остаје проблем да ли је протовестијар Богдан иста особа с логотетом деспота Стефана из 1405. или пак с логотетом деспота Ђурђа из 1445, што нам се чини мање вероватним. У сваком случају, а с обзиром на оскудност изворних вести, Јошаница се и даље мора посматрати као задужбина непознате властеоске породице, која и поред наведених претпоставки стоји изоловано од познатих историјских личности и њихових задужбина.[82]

Мада личност ктитора измиче оку истраживача, проблем првобитне посвете храма, као једно од основних питања из најстарије историје Јошанице, привлачи посебну пажњу. Манастир је данас посвећен светом Николи Мирликијском, али се на основу више разлога може закључити да ова храмовна посвета није првобитна. На овај закључак наводи нас најпре то што у иконографски програм Јошанице није био укључен циклус живота светог Николе као патрона, који се могао налазити ако не у наосу, као у црквици у Рамаћи,[83] а онда у припрати.[84] Међутим, у наосу су насликани само циклуси Великих празника и Мука, док се у припрати налазе тешко пострадале сцене из живота монаха и пустиножитеља, које су можда у вези с портретом монаха на јужном зиду, хипотетичним ктитором цркве. Такође, иако је необично, изгледа да ни лик светог Николе, једног од најпопуларнијих светитеља заштитника у средњовековној Србији, није био насликан у олтарском простору у оквиру симболичне композиције Службе светих архијереја, где се обично представља у друштву осталих великих црквених отаца и литургичара. Ниједан од ту насликаних архијереја не одговара иконографском типу мирликијског епископа.[85] У храму који би био посвећен светом Николи његов лик не би изостао из ове важне композиције, везане за најсветији део цркве. Исто тако, његову фигуру би у том случају требало очекивати и негде на зидовима наоса, насликану на посебно наглашен начин.



Сл. 8. Јошаница, монах и архијереј, јужни зид припрате (фото Т. Стародубцев)

Ипак, то није случај, јер у наосу преовлађују фигуре светих ратника. Један од њих, како је већ истакнуто, укључен је у ктиторску композицију на јужном зиду припрате.[86] Насликан је у ставу типичном за светитеља патрона, посредујући између ктитора и Христа. Стога не може бити сумње да је Јошаница првобитно била посвећена неком светом ратнику. Ако се суди по голобрадом лику патрона, храм је могао бити посвећен или светом Ђорђу или светом Димитрију. Прву могућност поткрепила би чињеница што је св. Ђорђе у наосу, по свој прилици, насликан на северној страни југозападног ступца, односно на истакнутом месту, пред очима посма-

79 Каснији натпис угребан под портретима у Каленићу наводи и деспота Стефана Лазаревића као ктитора, што се чини и у не сасвим поузданом Троношком родослову, уп. Н. Радојчић, *О Троношком родослову*, Београд 1931, 46. У прилог мишљењу да је Каленић могао бити владарска задужбина на земљишту феудалца говорили би пре свега неупоредива раскош архитектуре и живописа, као и димензије храма, које се код властеле ипак не сусрећу (Каленић је нешто већи од Лазарице, уп. А. Дероко, *Монументална и декоративна архитектура у средњовековној Србији*, Београд 1950, 233–235). О Каленићу као задужбини Богдановој в. В. Ј. Ђурић, *Сликар Радослав и фреске Каленића*, Зограф 2 (Београд 1967), 24; Г. Бабић, *Друштвени положај ктитора у Деспотовини*, 146–148. С друге стране, Ђ. Стричевић, *Два варијетета плана цркава Моравске архитектонске школе*, ЗРВИ 3 (Београд 1955), 217 сматра да је Каленић био придворни, а не манастирски храм. Уп. најновији рад о Каленићу, D. Simić-Lazar, *Kalenić et la dernière periode de la peinture byzantine*, Skopje–Paris 1995.

80 М. Спремић, *Деспот Ђурађ Бранковић и његово доба*, 173.

81 Исто, 308–309, 322.

82 Уп. И. М. Ђорђевић, *О властеоским споменицима у источним областима српске средњовековне државе*, Лесковачки зборник 29 (Лесковац 1989), 19–27.

83 Б. Кнежевић, *Црква у селу Рамаћи*, ЗЛУМС 4 (Нови Сад 1968), 139–148.

84 О сликању циклуса св. Николе у византијској уметности уп. N. P. Shevchenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Torino 1983, passim.

85 Уп. Р. Николић, *Прилог проучавању живописа манастира Јошанице*, 131, сматра да је трећи архијереј на левој страни апсидалног зида св. Никола, али се ова претпоставка не би могла прихватити јер је реч о лику с дужом, широм и равно подсеченом брадом, што би пре одговарало изгледу св. Григорија Богослова, ср. Ἑρμηνεία, 154.

86 Р. Николић, *Прилог проучавању живописа манастира Јошанице*, 141, идентификовао је фигуру младог светог ратника "који одостраг приводи ктиторе", али је проблем улоге овог светитеља оставио отвореним.

трача.[87] У прилог другој могућности ишло би то што су на фресци св. Димитрија, на источној страни југозападног пиластра, накнадно угребани вотивни записи верника, данас тешко читљиви.

Према оскудним писаним подацима, зна се тек толико да је Јошаница у XVIII веку обнављана као "света обитељ" с храмом светога Николе. Те 1786. године забележено је да су манастир обновили јеромонах игуман Алексије Теодоровић, његов "сродни брат", јагодински протопрезвитер Јован Поповић и ктитори, кнежеви Доброслав и Бошко, у време београдског митрополита Дионисија и турског султана Абдул Ахмета.[88] На основу овог штурог натписа који је сачуван само у препису, може се закључити да је и пре обнове Јошаница имала братство, а да је њен храм био посвећен св. Николи. Ипак, до промене првобитне посвете могло је доћи током дуготрајне запуштености манастира, и то, по свему судећи, у XVI веку.

У литератури је изнета и претпоставка да би се Јошаница могла препознати у турским дефтерима с почетка XVI века као манастир Св. Николе на подручју Јагодине.[89] Истовремено је указано на више локалитета у јагодинском крају на којима постоје остаци црквина и црквишта, која се везују за св. Николу,[90] тако да ни рани турски пописи не доносе изричит помен Јошанице а ни њене првобитне посвете.

Најзад, нашу пажњу привлачи и документ сачуван у манастирској архиви из 1867. године, који је из Јошанице био упућен Конзисторији београдске епархије. У овом се допису укратко описују радови на обнови храма у време владе кнеза Александра Карађорђевића, изведени између 1856. и 1858. године. Нема сумње да је тадашњи игуман Јустин желео да на најбољи начин предузме обнову свога манастира, али су последице тог прегнућа биле погубне за јошанички живопис. Наиме, у писму се каже да је 1857. године, осим што је кров цркве препокривен "цинк плеком", припрата отворена а прозори проширени.[91] Под "отварањем" припрате подразумева се потпуно уклањање преградног зида између наоса и припрате, чиме је уништена велика количина фресака које су покривале западни зид наоса, односно источни зид припрате. Исто тако, "отварајући" припрату, обновитељи су проширили и западни портал и оштетили живопис на њеном западном зиду. Проширивањем прозора уништене су фреске на јужном зиду наоса, као и око олтарског прозора. Штавише, на узаном јужном зиду западног травеја наоса тада су пробијена и нова врата, заправо јужни портал, а на јужном зиду припрате отворен је и дво-крилни прозор, чиме је, до тог тренутка нетакнута, ктиторска композиција неповратно оштећена у свом најважнијем средишњем делу, где су се налазили сликани модел храма и ликови ктитора. У тако "обновљеном" храму, остаци сликаног украса премазани су убрзо малтером и кречом.

Вођени пре свега мишљу да је за целовитије проучавање средњовековних споменика неопходно њихово смештање у одговарајући временски контекст, у раду смо усмерили пажњу само на оне основне чиниоце којима би се могла осветлити најстарија историја црквице и којима би се дошло до одређених закључака о времену зидања и украшавања Јошанице. Из тог разлога остављени су по страни други, не мање важни слојеви јошаничког сликарства и архитектуре.

87 Уп. Р. Николић, *Прилог проучавању живописа манастира Јошанице*, 137, даје опис светитеља, али га не идентификује.

88 П. Пајкић, *О историји манастира Јошанице*, 117.

89 О. Зиројевић, *Цркве и манастири на подручју Пећке патријаршије до 1683. године*, 116.

90 Исто, 144. Исто тако, осим црквина у селима Сиоковцу и Трнави, и на подручју самог града, као и у селу Предор, постоје локалитети за које би се могли везати помени малих манастира св. Николе из турских дефтера.

91 П. Пајкић, *О историји манастира Јошанице*, 118.

Contribution à l'histoire la plus ancienne de l'église à Jošanica

Branislav Cvetković

La petite église du monastère de Jošanica, à proximité de Jagodina (Serbie), est, du fait de l'absence de sources écrites conservées sur ce monastère, un des monuments les moins étudiés de la culture médiévale serbe. Compte tenu que la première donnée connue sur ce monastère est constituée par une inscription faisant état de sa restauration en 1786, la plus ancienne histoire de Jošanica reste dans une large mesure inconnue. L'ancienne littérature n'enregistre aucune tentative d'établir de façon précise l'époque de l'édification et de la décoration de cette église, de sorte que ce sont ces questions fondamentales qui retiennent l'attention de l'auteur dans cet article.

Excepté l'église, le monastère ne présente aucun vestige d'autres structures profanes médiévales, de sorte que l'Ancien konak (bâtiment d'habitation) datant de la fin du XVIIème ou du début du XVIIIème siècle et une nécropole, plus récente, sont des éléments sur la base desquels is est possible de supposer que Jošanica a pu être, à l'origine, édifiée comme une église ayant une fonction expressément funéraire, et n'a accueilli qu'ultérieurement une communauté monacale. La supposition selon laquelle il s'agit d'une chapelle d'un seigneur inconnu semble être confirmée par sa solution architecturale et ses dimensions totales. En l'occurrence, Jošanica a appartient au type des petits édifices à nef unique de plan rectangulaire avec narthex et naos se terminant du côté est par une abside semi-circulaire. Le naos et le narthex sont chacun surmontés d'une coupole, solution rarement appliquée constituant un premier trait caractéristique de Jošanica. Outre cela, l'église se distingue également par ses murs latéraux rehaussés de fortes arcades aveugles qui lui confèrent l'aspect d'une église-sarcophage. Ces arcs en façades, en tant qu'ancien symbole des portes du paradis et de la demeure des justes dans la Jérusalem céleste, sont un élément supplémentaire suggérant que la fonction originelle de Jošanica a pu être strictement funéraire.

En l'absence de renseignements écrits sur ce monument, cet article accorde une grande attention aux vestiges de la plupart des portraits historiques qui ont été représentés dans le narthex. Bien que la composition des souverains soit détruite dans sa plus grande partie, l'analyse des surfaces préservées a révélé qu l'on y trouvait peut-être les portraits de la famille du despote Djuradj Branković qui régna sur les terres serbes de 1427 à 1456. De l'ancienne composition majestueuse il ne subsiste aujourd'hui, sur le mur septentrional du narthex, que trois grands fragments sur lesquels apparaissent les restes des figures du despote Djuradj et de ses deux filles, Mara et Kantakuzina, à moins qu'il ne s'agisse de son épouse Irina et de sa fille Mara. Cette image solennelle est aujourd'hui mieux connue grâce à une sinquantaine de fragments de fresque récemment trouvés dans le monastère et appartenant à la figure du despote Djuradj. Compte tenu de la présence dans la composition du souverain d'une, voire, deux filles du despote Djuradj, il est possible de limiter la datation de la décoration peinte de Jošanica à la période antérieure à 1433, puisque, suite à leur mariage, cette même année, avec Murat II et le compte de Celje Ulrich, ces deux filles du despote ne purent ultérieurement être représentées en Serbie sur des portraits officiels.

Bien que la composition du fondateur soit nettement mieux conservée, l'absence d'inscriptions à côté de la suite de figures ne permet pas d'identifier avec certitude les personnages peints. Il est toutefois clair que le mur sud du narthex accueille une femme noble qui, apparemment, portrait le modèle de la fondation, avec ses trois fils et, probablement, sa fille qui est représentée dans la partie sud du mur occidental. Dans le

cadre de cette composition entre aussi un jeune saint guerrier, qui, à en juger par ses gestes, représente le saint patron, puisqu'il participe à l'offrande de l'église et recommande le fils aîné de la fondatrice. Par conséquent, cette église a pu être originellement dédiée à saint Georges ou, peut-être, saint Démétrios (aujourd'hui elle est placée sous le vocable de saint Nicolas). On trouve également sur le mur sud deux autres figures qui, bien que représentées de front, semblent, elle aussi, faire partie, d'une certaine façon, de la scène représentant la famille du fondateur. La première, située immédiatement à côté de la famille de la donatrice, est la figure d'un moine aux traits de visage très marqués, sans nimbe – ce qui constitue un détail intéressant –, vêtu d'un mandyas (chape), coiffé d'un cuculle et tenant dans une main une petite croix blanche. Il est permis de penser qu'il s'agit d'un autre fondateur, à savoir de l'époux, entré en religion et déjà défunt, de la fondatrice qui, de fait, porte seule le modèle de la fondation. La figure occupant l'extrémité du mur sud représente un archiprêtre inconnu qui, compte tenu de sa disposition en face de la famille du souverain et à côté du moine, fondateur hypothétique, pourrait être identifié soit comme l'évêque compétent sur ce territoire, soit comme le chef de l'Eglise serbe. Dans se second cas, il pourrait s'agir du patriarche Nikon qui occupa le trône de l'Eglise serbe de vers 1419 à vers 1435.

Afin d'apporter une réponse à la question relative à la plus ancienne histoire de Jošanica, l'article propose une datation précise de l'église au début de la quatrième décennie du XVème siècle, ce qui pourrait constituer une base pour la suite des recherches sur ce monument insuffisamment connu de l'art médiéval tardif.



Сл. 1. Никољац (седамдесете године XVI века), Избављење душе праведника из пакла на Страшном суду (фото С. Петковић)

Избављење душе праведника из пакла на Страшном суду у Никољцу

Оливер Томић

UDK 75.052.046.3(497.11)"15":236.93

As part of the Last Judgement at Nikoljac church dated c. 1570, there is an illustration of Psalm XVI (XV), 10. The title of the scene that best corresponds to the text is Delivering the Soul of the Righteous from Hell. In addition to King David, who is playing a musical instrument, angels are depicted receiving the soul of a deceased righteous man, lying on a bier. This same theme is found in Bulgarian, Moldavian and Russian churches of the 15th and 16th centuries. Similar pictures existed during the Byzantine period, in illuminated psalters, and influenced the iconography of Delivering the Soul of the Righteous from Hell.

Међу фрескама манастира Никољца у Бијелом Пољу, из седамдесетих година XVI века,[1] као део развијеног Страшног суда[2] насликана је једна, у нашем живопису до сада незапажена сцена. Она се налази у најнижој зони, изнад сокла, на источном крају јужног зида јужног брода цркве. Приказан је цар Давид, препознатљивог лика, са леутом у рукама, одевен у дугу хаљину са богато извезеним порубима и са огртачем. Он има затворену круну и нимб, седи на једноставном седишту без наслона и свира у свој инструмент, окренут ка ликовима са његове леве стране. Ту су представљена два анђела, у хитонима и химатионима, сваки са жезлом у левој руци. Оба анђела окренута су ка одру у десној страни композиције и сваки од њих је на ту страну испружио десну руку. На одру лежи млад човек, затворених очију, са нимбом око главе, одевен у кратку белу тунику; ноге су му голе, а руке прекрштене на стомаку. Испред његовог голобрадог лица фреска је оштећена, али се на остацима живописа назире лик мале, беле фигуре. Она излази из уста покојника према руци ближег анђела. Нема сумње да она представља душу умрлог. Одмах поред ове представе насликане су сцене паклених мука: шкргут зуба (**скржить з8бом**) и Огањ неугасиви (**огнь не8гасими**), док Плач вечни и Црви који не мирују нису очувани. Свака од мука била је засебно уоквирена бордуром,[3] а све су смештене у исту, најнижу зону, заједно са напред описаном сценом.

Као део Страшног суда, представа са Давидом који свира покрај преминулог, чију душу прихвата анђео, јавља се најкасније крајем XV века. У Драгалевцима у Бугарској (1475/6. године),[4] на јужном зиду, изнад појединачно приказаних грешника, виде се две сцене којима је она у Никољцу слична. На првој од њих уочава се доњи део арханђеоске одежде и, испред њега, на стену положено тело преминулог, одевеног у кратку тунику. Поред ове представе насликан је човек кратке косе и браде, покривен до висине груди и положен на раскошни лежај. Лик анђела који је стајао испред њега није очуван. Две епизоде међусобно су одвојене бордуром.[5] И црква Св. Димитрија у Бобошеву (1487/8)[6] садржи, у оквиру Страшног суда, један до сада необјашњен детаљ. То је камени



Сл. 2. Цртеж према сл. 1

постамент приказан одмах поред Мерења душа, на којем би требало пажљивије потражити трагове лика покојника.[7]

Најбоље је очуван пример ове представе на Страшном суду на западној фасади цркве Св. Георгија у Воронецу, у Молдавији (1547).[8] Сличност са сценом у Никољцу је велика: цар Давид седи на камену и свира, а лево од њега један анђео прихвата покојникову душу, у виду мале, беле људске силуете без крила. Умрли је приказан као голобрад младић у краткој, белој туници, прекрштених руку, положен на камену плочу. Представа у Воронецу разликује се од оне у Никољцу по томе што је са друге стране Давидовог лика насликан још један анђео како трозупцем пробада другог покојника у срце. То је човек црне браде и косе, који лежи на богато намештеном одру, покривен скоро до врата црвеном тканином.[9] Ова епизода приближава сцену у Воронецу представи у Драгалевцима, где су такође насликана оба покој-

1 С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*, Нови Сад 1965, 140; З. Кајмаковић, *Зидно сликарство у Босни и Херцеговини*, Сарајево 1971, 159–162; *Nikoljac* у: Enciklopedija likovnih umjetnosti, 3, Zagreb 1964, 552–553 (С. Петковић).

2 С. Петковић, нав. дело, 182.

3 То је било уобичајено. Као пример, в.: Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 89.

4 Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980, 116–117.

5 Исто, 119, цртеж 96.

6 Исто, 134.

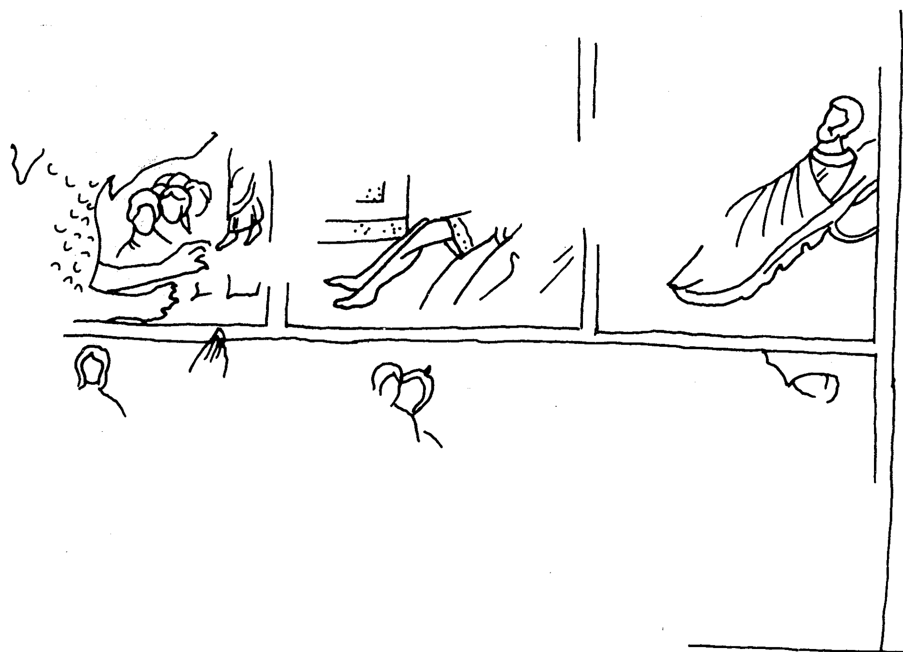
7 Исто, 138, цртеж 105.

8 P. Comarnescu, *Voronet*, Bucuresti 1967, 31; M. A. Musicescu – S. Ulea, *Voronet*, Bucarest 1969, ill. 45; V. Dragut, *La peinture murale de la Moldavie*, Bucarest 1983, ills. 180, 194.

9 Исто.



Сл. 4. Воронец (1547), Избављење душе праведника из пакла и Смрт грешника на Страшном суду

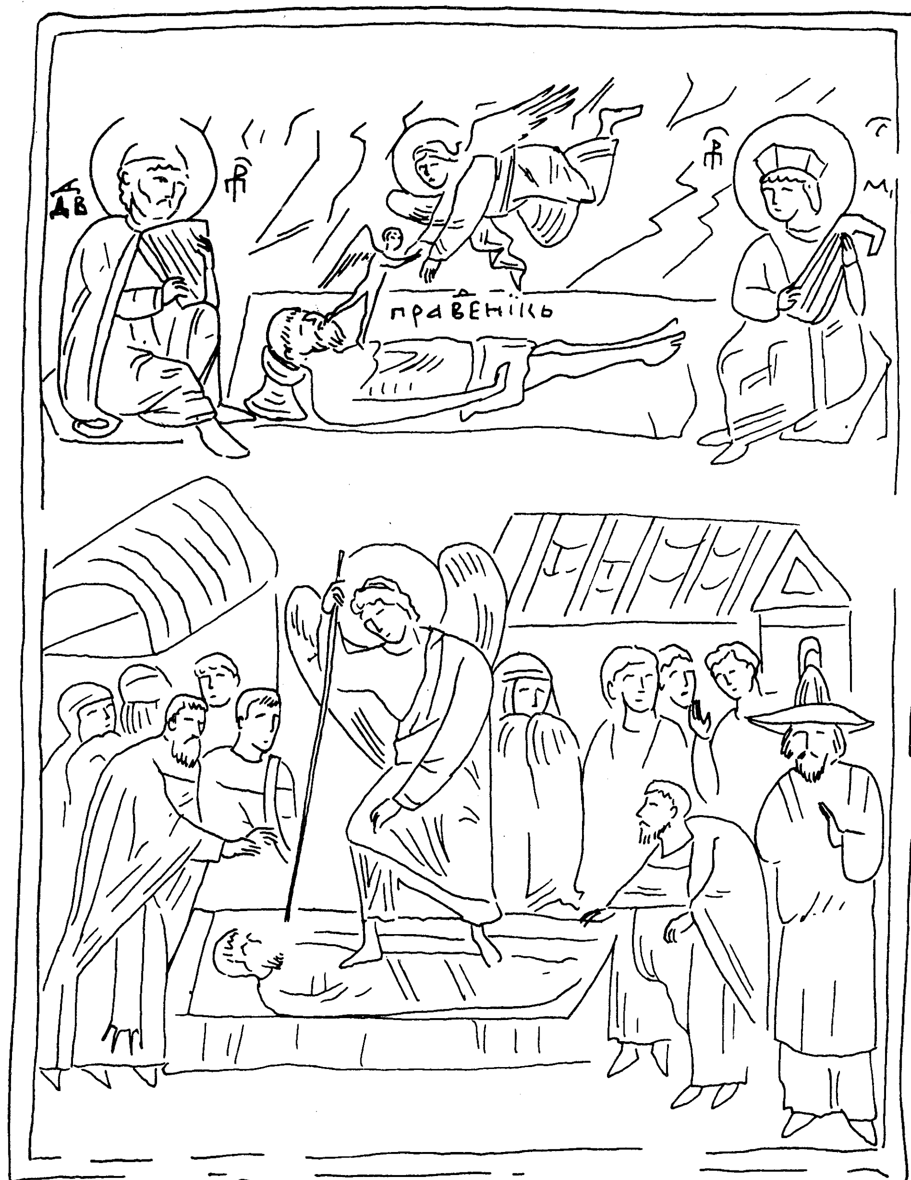


Сл. 3. Драгалевци (1475/6), Избављење душе праведника из пакла и Смрт грешника (према цртежу Н. Алавање)



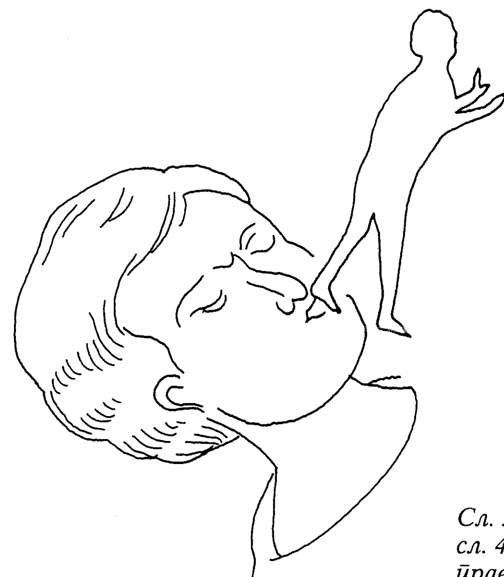
Сл. 7. British Museum Cod. Add. 19352, fol. 127r: псалам CII.

ж съмрть блага, праведникоу :-

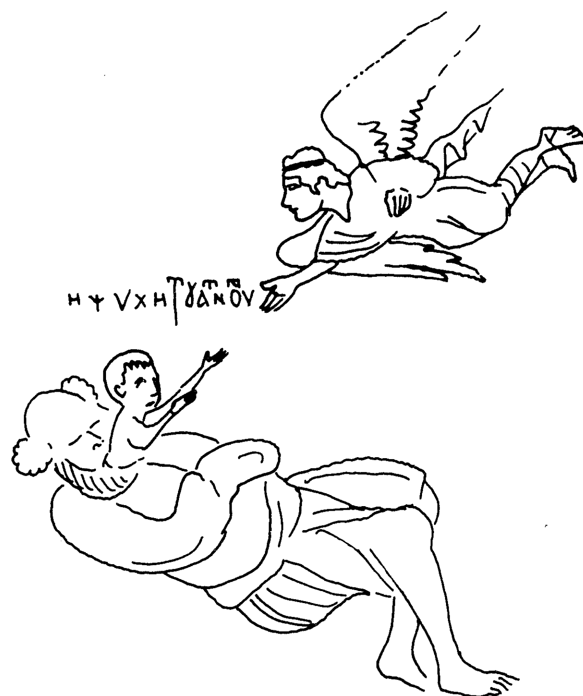


ж съмрть люта, и напрасна грѣшникоу :-

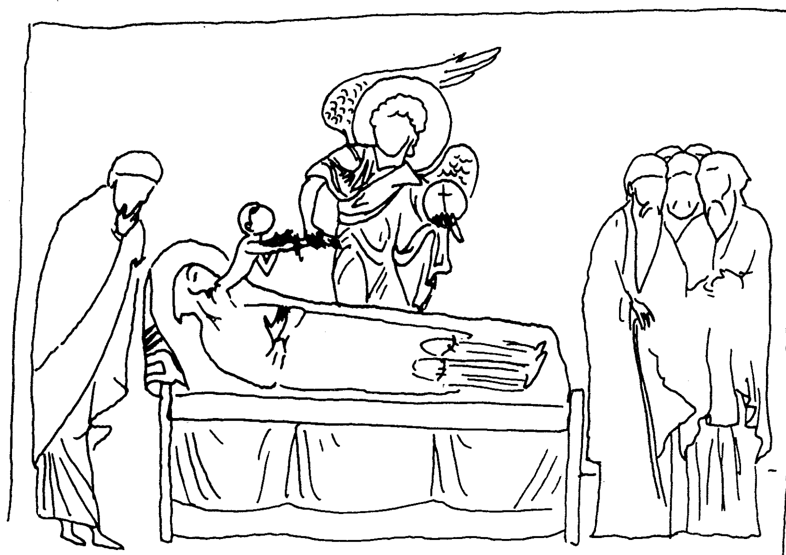
Сл. 10. Минхенски срӣски ӣсалӣир (1370–1390), fol. 153r.



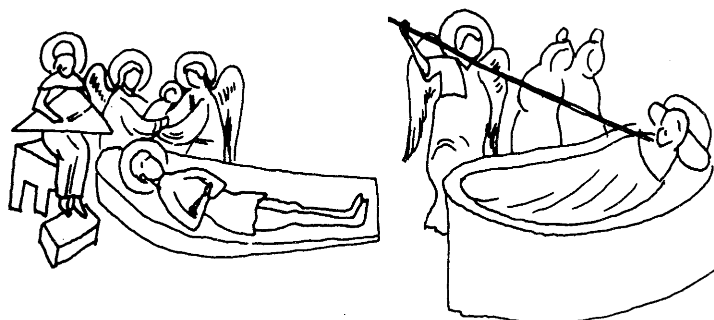
Сл. 5. Деӣаљ с сл. 4: Душа ӣраведника



Сл. 8. Хлудовски ӣсалӣир (IX век), fol. 102v.



Сл. 9. Псалӣир из Дионисијаӣа Cod. 65 (XIII век), fol. 11v.



Сл. 6. Руска икона са ӣредсӣавом Сӣрашноӣ суда (XVI век), деӣаљ: Избављење душе ӣраведника из ӣакла и смрӣ ӣрешника

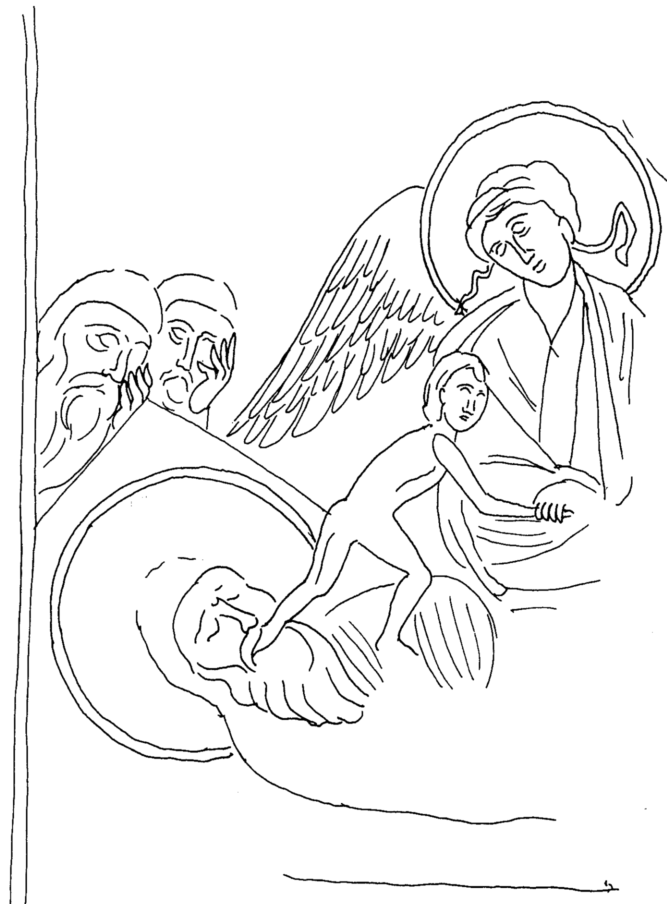
ника, премда ту Давидовог лика нема, вероватно услед недостатка простора. Композицији у Воронецу најближе су оне у другим молдавским споменицима, на пример она у Сучевици (1600/1601),[10] али и друге.[11] Појава ове сцене у Молдавији навела је П. Комарнескуа на закључак да је то посебна одлика молдавског живописа XVI века,[12] где је иконографски програм православног сликарства обогаћен у то доба неким до тада непознатим представама.[13] Појава ове теме у другим, овде поменутим уметничким средиштима, ту могућност искључује.[14]

зета из илуминираних псалтира и унета као детаљ у ову композицију.[17] За ову представу је, на основу молдавских примера, понуђен и текстуални предложак, Псалам XXXVII, 14–15:[18]

> *"Мач потежу безбожници, запињу лук свој, да оборе убогога и ништега и покољу оне који иду правим путем. Мач ће њихов ударити у њихово срце, и лукови њихови поломиће се."*



Сл. 11. Томићев псалтир (1360–1363), fol. 3r



Сл. 13. Св. Георгије у Хиландару (око 1260. године), Канон на исход душе

Осим наведених споменика у Бугарској, Молдавији и Никољцу, оваква представа постоји и на једној руској икони из XVI века. С једне стране приказан је пророк Давид који свира над умрлим младићем у туници, чију душу прихватају анђели, а са друге стране други анђео пробада покојника покривеног раскошним прекривачем.[15]

Заједничка представа две судбине покојника на Страшном суду навела је на закључак да су ту илустроване Смрт праведника и Смрт грешника.[16] Претпостављено је да ова сцена није одувек била у вези са Страшним судом, већ да је као епизода накнадно преу-

Међутим, два предложена стиха недовољна су да послуже као литерарна основа читаве представе, с обзиром да се односе само на безбожнике. Сем тога, у Никољцу је очувана, а по свој прилици једино и насликана баш Смрт праведника, која се не може заснивати на Псалму XXXVII, 14–15.

Сматрамо стога да сцена у Никољцу најпре може представљати илустрацију Псалма XVI, 10, где стоји:

> *"Јер нећеш оставити душе моје у паклу, нити ћеш дати да светац твој види трухлости."*

Текст је илустрован скоро дословце. Приказана је *душа* у виду мале беле фигуре која излази из уста покојника (руска икона, Воронец, Никољац, Сучевица). Радња се заиста збива у *паклу*, што је у Никољцу јасно наглашено бордуром која ову сцену одваја од горњих зона Страшног суда, а сврстава у исту зону са илустрацијама паклених мука; у Воронецу је место ове сцене такође пакао, о чему сведоче многи ликови демона у истом

10 V. Dragut, – V. Florca – D. Grigorcscu – M. Michalache, *Pictura românească în imagini*, Bucuresti 1980, fig. p. 82.

11 Исто, 82.

12 P. Comarnescu, нав. дело, 31.

13 V. Dragut, нав. дело, 16–17, 30–31.

14 В. даље у тексту.

15 D. Milošević, *Das jüngste Gericht*, Recklinghausen 1963, fig. 2 (без коментара у тексту).

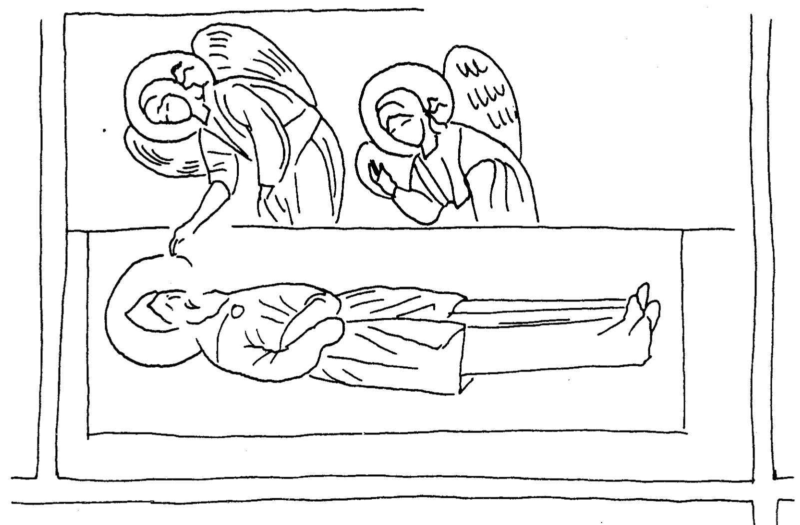
16 G. Nandris, *Christian Humanism in the Neo-byzantine Mural Painting of Eastern Europe*, Wiesbaden 1970, 243–244.

17 I. N.Batali, *Aspetti dell' iconografia del giudizio finale nella pittura esterna dell'epoca di Pietro Rares (1527–1546)* Byzantion LV (Bruxelles 1985), 49–50.

18 Исто.

Сл. 12. Св. Јован на Патмосу (прве деценије XIII века): Смрт праведника

простору; и на руској икони ова епизода је смештена при самом дну. Покојник јесте *светац* јер има нимб (руска икона, Никољац), непокривен *јесте* и одевен у једноставну белу одећу – симбол чистоте и праведништва (руска икона, Воронец, Никољац, Сучевица), а лежи на голој стени или рогозини. Истина, у Псалму XVI, 10 не помиње се грешник, а Смрт праведника и Смрт грешника обично се сликају заједно, то јест једна наспрам друге. У Никољцу је, међутим, приказана једино Смрт праведника. Смрт свеца кога Псалам XVI, 10 помиње, добила је предност, јер су проклетство и казне за грешнике већ илустровани призорима паклених мука, којима је Страшни суд у живопису одувек обиловао. Стога, сликање Смрти грешника може да се објасни као проширење теме, додатак представи Смрт праведника.[19] Уосталом, на сценама где су обе смрти приказане, Давид се наглашено обраћа преминулом праведнику и свира над њим, док је грешник усамљен и препуштен копљу (или трозупцу) анђела-осветника.[20] Стога, с обзиром на текст



Сл. 14. Св. Софија у Охриду, Григоријева галерија (1346–1350), Канон на исход душе

19 Занимљиво је да је различита улога два анђела наглашена и различитом бојом њихове одоре: онај који спасава душу је у плавом и црвеном, док је други, кòји убија неправедног, одевен сав у зелено.

Псалма XVI, 10, као и на то да је главна личност сцене покојни праведник, назив целе представе могао би бити *Избављење душе праведника из пакла.* Сматрамо да такав назив више одговара овој композицији него Смрт праведника, бар када је она приказана у оквиру Страшног суда. Наиме, на фресци нагласак није на часу смрти праведникове, јер би он у том случају пре био представљен у овоземаљском амбијенту, а не у паклу, окружен људима, а не пророком Давидом и анђелима. У Никољцу и на сродним примерима истакнута је баш праведникова душа и њена судбина: спасавање из пакла.

веома различитим местима, као илустрације разних псалама. У Хлудовском псалтиру из IX века (fol. 102v), оваква представа стоји уз псалм CII и уз њу је кратак натпис: "душа човекова", али фигура из чијих уста она излази представља Хада.[22] У псалтиру манастира Дионисијата из XIII века (Cod. 65, fol. 11v) сцена је нешто другачија: на одру лежи стари монах (праведни), анђео прихвата његову душу која излази из уста, а около стоје други монаси. Илустрација није везана за неки одређени псалам.[23] Минхенски српски псалтир из 1370–1390 (fol. 153r) садржи представу, по изгледу најсличнију онима у Никољцу,



Сл. 15. Св. Никола у Прилепу (1296), Успење Богородице (детаљ)



Сл. 16. Богородичина црква у Сушици (око 1300), Успење Богородице (детаљ)

Могуће је да је Избављење душе из пакла (односно Смрт праведника као део Страшног суда) новина која се у православном сликарству јавља после пада Цариграда 1453. године. Међутим, иконографски образац за њен настанак је знатно старији. Ова сцена по композицији и детаљима има сличности са мноштвом тематски различитих представа из репертоара византијске и поствизантијске уметности.

Највећи број сродних представа налази се у илуминираним псалтирима,[21] а заједничко им је језгро: мала душа у људском облику која напушта тело преминулог и коју прихвата анђео. Те се сцене, међутим, налазе на

Молдавији итд. У каменитом пејзажу приказан је млади човек само са прегачом око бедара како лежи на огољеном одру. Из уста му излази мала крилата душа коју прихвата анђео који слеће. Уз узглавље покојника, означеног као "праведник", седи Давид и свира у псалтерион, а крај његових ногу седи Соломон и свира у леут. Илустрован је Псалам CXVII, 2–3, а назив Смрт праведника најбоље одговара баш оваквој сцени, пошто је на истом листу, испод ње, приказана смрт грешника, сасвим слична каснијим представама у зидном сликарству.[24] Познији примери у живопису, никољачки и њему сродни, одликују се тиме што се излазак и прихватање душе са стране анђела недвосмислено догађа у паклу, у оквиру

21 Али и у делима другачије садржине, на пример, у једној Лествици Јована Климакса из 1081 (Princeton, University Lib. Garret MS 16 fol. 63v): J. R. Martin, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus,* Princeton, 1954, 28–29, Ill. 36.

22 М. В. Щепкина, *Миниатюры Хлудовской псалтыри. Греческий иллюстрированный кодекс IX века,,* Москва 1977, 102.

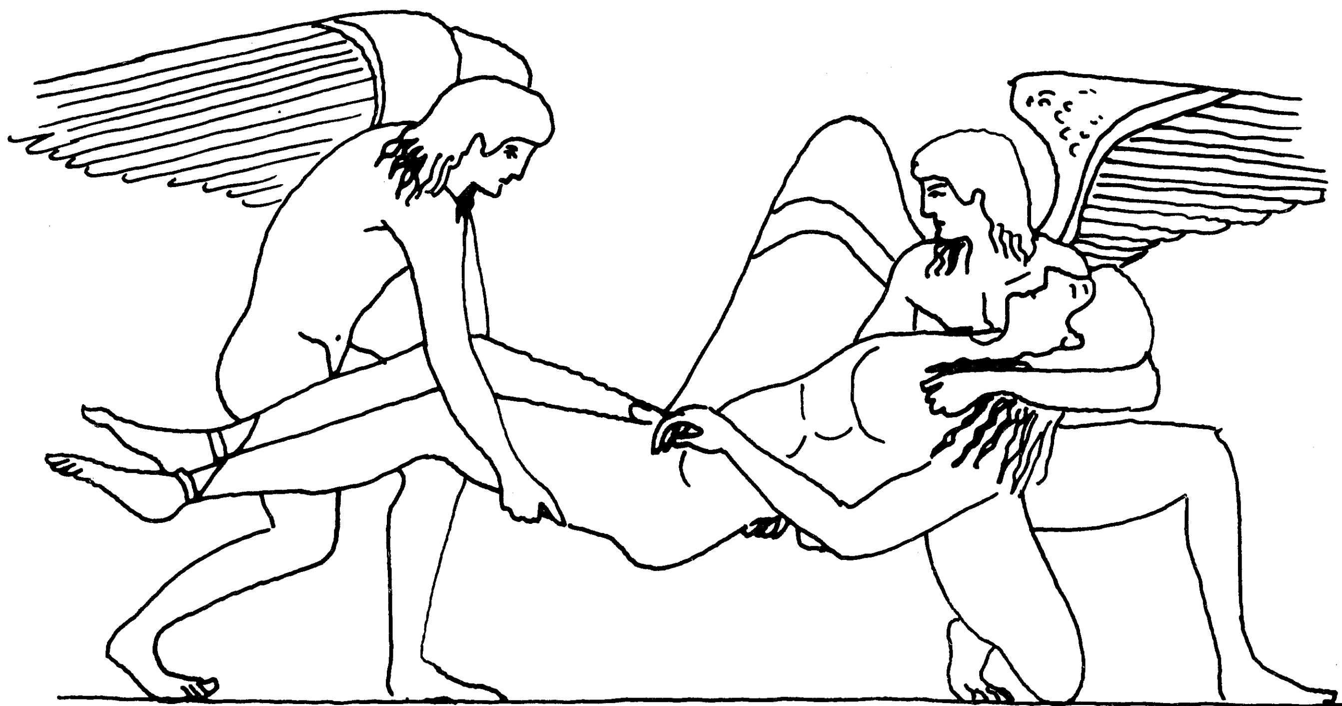
23 S. M. Pelekanidis – P. C. Christou – Ch. Tsioumis – S. N. Kadas, *The Treasures of Mount Athos, Illuminated Manuscripts,* Volume I, Athens 1973, 420, Fig. 121; испод ове представе приказано је Мерење душа, у тексту омашком означено као одвођење душе у пакао.

24 J. Strzygowski, *Die Miniaturen des Serbischen Psalters der Königlichen Hof- und Staatsbibliothek in München,* Wien 1906, Taf. XXXVIII, abb. 88.

Страшног суда. Тиме је и значење догађаја донекле морало бити измењено. Таква измена најбоље се може објаснити посредством Псалма XVI, 10.

Из наведених примера се види да није постојало строго везивање композиције овог типа уз одређени псалам, што је дало и већу слободу уметницима да, према потреби, измене и њену иконографију. Уосталом, и сцена Смрт грешника сличног је порекла, премда је улога коју анђео у њој има сасвим другачија: он доноси смрт (као у случају Смрти Стреза из циклуса св. Саве у хиландарској трпезарији или на морачкој икони).[25] Једна сцена из Томићевог псалтира, означена као Смрт човека, представља по значењу средње решење између Смрти праведника и Смрти грешника, јер је неутрална и не истиче разлику између добра и зла, већ више служи као memento mori на почетку псалтира.[26] Све ове сцене су иконографски веома сличне и само им поједини детаљи или контекст дају различит, понекад сасвим супротан смисао.

Нису, међутим, само илуминирани псалтири условили настанак композиције Избављење душе из пакла на Страшном суду. Иконографски слична, мада тематски различита решења постојала су од давнина и у византијском зидном сликарству. За једну представу се може рећи да са позним примерима XVI века показује велику сличност. То је фреска из манастира Св. Јована на Патмосу из првих деценија XIII века,[27] смештена у тимпану слепе аркаде на северној страни манастирске трпезарије.[28] Два анђела прихватају душу која излази из уста старца положеног на одар, одевеног у кратку тунику.[29] А. Орландос је сматрао да је овде приказана Смрт праведника (праведног монаха).[30] П. Вокотопулос је сцену довео у везу са околним живописом, нарочито са композицијом где се душе грешника предају у власт Хада,[31] позивајући се на дужи натпис на истом зиду у којем се помиње Сатана.[32] У сваком случају, покојник на одру је праведник, о чему сведоче његова оскудна одећа и прекрштене руке на грудима. Изнад његовог узглавља пророк Давид свира у неку врсту грчке (критске) лире или фидуле,[33] док се иза њега назире још неколико ликова (можда праведни Авељ и Соломон). Иако представља Смрт праведника, ова сцена није одређена као Избављење душе из пакла, јер није део Страшног суда и околни живопис је сасвим различит од оног познијег, никољачког, на пример.[34]



Сл. 17. Кратер из Цере: Хипнос и Танатос носе мртвог Мемнона

По својој сличности са поствизантијским примерима Избављења душе из пакла, сцена на Патмосу је усамљен пример.[35] Али, и неке друге представе, како композицијом тако и детаљима, могле су послужити као модел сликарима XV и XVI века. Једна од њих је илустрација II строфе IV песме Канона на исход душе, очувана на јужном зиду пирга Св. Георгија у Хиландару (из око 1260. године).[36] Приказана је смрт монаха из чијих уста излази душа у виду нагог младића кога прихвата за

25 В. Петковић, *Легенда Св. Саве у старом живопису српском,* Глас СКА CLIX, Београд 1933, сл. 25 и 26.; в. и: З. Кајмаковић, *Георгије Митрофановић,* Сарајево 1977, т. XIX.

26 А. Джурова, *Томичов псалтир*, София 1990, 93 (том први), сл. 1 (том втори); ова представа назива се још и Чаша смрти (в. J. Strzygowski, нав. дело, Taf. I).

27 Α. Ορλάνδος, Η αρχιτεκτονική και αι βυζαντιναί τοιχογραφίαι της μονής του Θεολόγου Πάτμου, Αθήναι 1970, 268, 386; Π. Λ. Βοκοτόπουλος, Παρατηρήσεις στίς βυζαντινές τοιχογραφίες της μονής του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο (у: Πρακτικά. Ι . μονή αγ. Ιωάννου του Θεολόγου, Αθηναι 1989), 201–202.

28 Α. Ορλάνδος, нав. дело, 186, εικ. 109/7; Π. Λ. Βοκοτόπουλος, нав. дело, 197, Σχ. Β.

29 Α. Ορλάνδος, нав. дело, πίν. 22, 23а, 65; Π. Λ. Βοκοτόπουλος, нав. дело, πίν 47.

30 Α. Ορλάνδος, нав. дело, 181–184.

31 Π. Λ. Βοκοτόπουλος, нав. дело, 199–200.

32 Исто, πίν. 48

33 Α. Ορλάνδος, нав. дело, 183–184 εικ. 107; в. и: Р. Пејовић, *Представе музичких инструмената у средњовековној Србији*, Београд 1984, 104–107 (са литературом и илустрацијама).

34 Α. Ορλάνδος, нав. дело, εικ. 109

35 Необична је једна сцена, препозната као Смрт цара Давида: И. Ђорђевић, *Сликарство XIV века у цркви Св. Спаса у селу Кучевишту,* Зборник за ликовне уметности Матице српске (у даљем тексту: ЗЛУ) 17, Нови Сад 1981, 103 (нап. 167); сцена је толико оштећена да се њен тематски садржај више не може испитати на терену. Аутор нам је пружио на увид фотографије и слајд, али се ни на основу тог материјала садржај композиције не може поуздано утврдити.

36 С. Радојчић, "*Чин бивајеми на разлученије души од тела*" *у монументалном сликарству XIV века,* Зборник радова Византолошког

руку анђео.[37] У представи истог циклуса на јужном зиду Григоријеве галерије Св. Софије у Охриду (1346–1350),[38] илустрована је III строфа IV песме.[39] Над одар са преминулим монахом надносе се арханђели Михаило и Гаврило, али се лик душе, услед слабе очуваности фреске, не распознаје. Сличност са представом Избављење душе праведника из пакла је уочљива.

Анђели који се надносе над покојника јављају се и у другим композицијама, на пример, представама смрти владара или црквених великодостојника, дакле на историјским сценама, каквих у српском сликарству има доста.[40] Али, мотив надношења крилатих бића над умрлог веома је древан и његово порекло се може тражити у античкој уметности.[41]

Душа која напушта тело кроз уста јавља се, мада ретко, чак и на Успењу Богородице,[42] а по сличном иконографском обрасцу средњовековни сликари знали су да прикажу и истеривање бесова из поседнутог човека (само што је у таквом случају уместо светле душе приказан мали, тамнопути, крилати демон).[43]

По овоме што је до сада изнето, види се да су иконографски елементи представе Избављење душе праведника из пакла на Страшном суду већ одавно постојали у византијској уметности, било у минијатурном, било у зидном сликарству. Особеност представе у Никољцу и њој сродних наведених примера огледа се само у комбиновању тих елемената, али још више у контексту околног живописа – Страшног суда – у који је ова сцена уклопљена.

Илустровање Псалма XVI, 10 у Никољцу и осталим поменутим споменицима XV и XVI века сведочи о обогаћењу програма и проширењу обрасца за сликање Страшног суда у XV и XVI столећу. Ако се заиста ради о оригиналном доприносу сликарства после пада Цариграда, то је још један доказ о способности живописаца тога доба да и даље стварају нова иконографска решења. Ретко представљање ове сцене недвосмислено говори и о образованости мајстора који су седамдесетих година XVI века осликали велику цркву манастира Никољца. Они су очигледно били детаљно упућени у савремена сликарска схватања, а представа Избављења душе праведника из пакла на посредан начин истиче важност одговора на питање о њиховом пореклу.

института САНУ (у даљем тексту ЗРВИ) 7 (Београд 1961), 41, сл. 1 (где је хиландарски циклус датован у другу половину XIV века); за ново датовање уп.: Д. Богдановић – В. Ј. Ђурић – Д. Медаковић, *Хиландар*, Београд 1978 (око 1260. године); рад Б. Тодића о овим фрескама је у штампи (Хиландарски зборник бр. 9).

37 С. Радојчић, нав. дело, сл. 2.

38 В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1975, 68, 214.

39 Ц. Грозданов, нав. дело, 87, цртеж 24; недавно је Б. Иванић објавила студију посвећену охридском циклусу: "*Чин бивајеми на разлученије души од тела*" *у Светој Софији у Охриду*, ЗЛУ 26 (1990), 47–86.

40 В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњега века и њихове књижевне паралеле*, ЗРВИ 11 (1968), 103–114, цртеж 9, сл. 23–25, 33, 34.

41 У том погледу занимљива је представа на једном кратеру из Цере, на којој богови Сна и Смрти, Хипнос и Танатос подижу Мемноново тело: S. Reinach, *Répertoire des vases peints. Grecs et étrusques.* Tome Ier, Paris 1899, 149, pl. XXI/2.

42 G. Babić, *Les fresques de Sušica en Macédoine et l'iconographie originale de leurs images da la vie de la Vierge,* Cahiers archéologiques XII, 1962, 335, ill. 32, 33.

43 С. Габелић, *Циклус арханђела у византијској уметности*, Београд 1991, 117, цртеж 65, сл. 43.

Delivering the Soul of the Righteous from Hell in the Last Judgement at Nikoljac Monastery

Oliver Tomić

Among the frescoes at Nikoljac monastery near Bijelo Polje, painted c. 1570, there is one as yet unexplained picture. It is found in the west part of the north nave, as part of an extensive Last Judgement scene. King David is shown seated and playing a musical instrument, while before him on a rock lies the body of a beardless youth, arms crossed on his chest, wearing a short white tunic. From the mouth of the deceased emerges a small figure which is lifted by one of the two angels bent over the bier.

The existence of the same picture on the facades of monastery churches at Voronet (1547) and Sucevita (1600/1601) has led to the supposition that this is a special characteristic of facade painting in 16th-century Moldavia. A similar scene, however, has survived (also as part of the Last Judgement) at Dragalevci in Bulgaria (after 1476), on a 16th-century Russian icon and at Nikoljac. The hypothesis that this scene is characteristic of Moldavian painting must therefore be rejected.

In the above-mentioned examples another older dead person is often portrayed on a rich bier and covered up to his beard, his heart pierced with a sword or trident by an angel. Depicting two dead persons suggests that this is a picture of the Death of the Righteous and Death of the Sinner, and as a textual basis Psalm XXXVII (XXXVI) 14–15, is cited. The lines of the psalm, however, are not sufficient to explain the entire scene, since they refer only to the "godless" and not to the righteous.

On the other hand, Psalm XVI (XV), 10 offers a more accurate literary basis: "For thou wilt not leave my soul in hell; neither wilt thou suffer thine Holy One to see corruption."

At Nikoljac, and in the other examples, this is a literal illustration: the soul in the form of a small figure emerges from the mouth of the deceased, the action taking place in Hell (located in the same zone with the torments of Hell), while the deceased is a "saint", for he generally has a nimbus, lying on a bare rock, and dressed in white clothing, symbol of purity. The scene of the death of the sinner is merely a supplement to the main theme. At Nikoljac it is omitted because of lack of space and also because the damnation and punishment of the sinner has already been illustrated in the scenes of the torments of Hell. In view of the text of Psalm XVI (XV) 10, and since the main character is a righteous deceased person, this scene can be called *Delivering the Soul of the Righteous from Hell.*

Delivering the Soul of the Righteous from Hell (or Death of the Righteous as part of the Last Judgement) may be an innovation appearing in Eastern Orthodox painting after the fall of Constantinople (1453). Still, the iconographic pattern for its development is much older. Scenes similar in appearance, with minor variations, illustrate various psalms in illuminated psalters from the 9th to the 14th centuries. What makes the later scenes in frescoes special is primarily the context in which they were painted – the Last Judgement.

In addition to illuminated manuscripts, some fresco ensembles contain scenes iconographically similar to Delivering the Soul of the Righteous from Hell. This is the case with Death of the Rigtheous in the refectory of St. John's monastery on Patmos (first decade of the 13th century) and also the death of the monks in the Canon of the Raising of the Soul at Chilandari monastery (c. 1260) and Ohrid (1346–1350), where angels also receive the souls of the dead. Angels bending over the deceased also appear in scenes of the death of historical figures, and the motif of the soul emerging from the mouth is depicted in the Dormition of the Virgin.

Individual iconographic elements from Delivering the Soul of the Righteous from Hell, as discussed above, existed earlier, but the appearance of this scene, for the time being, can only be attributed to the work of painters of the post-Byzantine period.



Сл. 2. Делови благовештењског иконостаса чувани у Народном музеју (фото Народни музеј, Београд, пре 1941)

Благовештење кабларско

Првобитна просторна структура и ентеријер

Светлана Пејић – Благота Пешић

UDK 726.7.011.8(497.11)"16"

Studying traces of what has disappeared and re-interpreting existing data about the church of the Annunciation, one of several monasteries in the Ovčar-Kablar canyon, the authors reconstruct the chronology of the origin of this church, its spatial structure and interior. This helps complete the picture of the space and decoration of churches from the first half of the 17th century.

У наизглед разнородној групи овчарско-кабларских манастира сасвим посебно место припада Благовештењу (сл. 1). То је један од ретких споменика који је до нас дошао у само незнатно измењеном облику. За познавање уметничких токова XVII века од изузетног је значаја степен очуваности првобитног ентеријера благовештењске цркве: задржан је оригинални живопис, већина елемената иконостаса и делови дрвеног и каменог мобилијара. Иако је о овој цркви доста писано[1] и иако су крајем шездесетих година изведени опсежни конзерваторско-рестаураторски радови, пре свега на статичкој санацији, обнови кровног покривача и консолидацији и чишћењу живописа,[2] изостала је модерна монографска обрада какву овај репрезентативни споменик XVII века несумњиво заслужује, можда и стога што одређене необичности још увек нису добиле задовољавајућа разјашњења. Остало је загонетно зашто је – у непознато време – срушена па поново озидана апсида, а да притом нису оштећени статички много осетљивији делови објекта, купола на пример. Посебно је питање зашто у овако сложеној архитектонској конструкцији западни травеј никада није био засведен. Добро очуване зидне слике могле су бити тачно описане, али су извесна одступања у распореду композиција чинила програм нејасним. Упркос бројним историјским изворима првог реда, проблем релативне хронологије, тачније дефинисања историје споменика, није расветљен у целини. Најзад, анастилозом односно реконструкцијом првобитног иконостаса отворен је читав низ нових питања. Подстакнут – по нашем мишљењу неодговарајућом – обновом иконостаса,[3] овај рад покушава да одговори на још нека од нерешених питања просторне структуре благовештењског храма и његовог првобитног ентеријера.



Сл. 1. Благовештење кабларско, општи изглед манастирске цркве (фото Н. Живковић, 1993)

Основу за рад на реконструкцији првобитног изгледа олтарске преграде представљају њени оригинални делови (доскора чувани у манастирима Благовештењу и Св. Тројици на Овчару као и у Народном музеју у Београду), затим старе фотографије (три које је почетком овог столећа снимио П. П. Покришкин и једна која је између два светска рата снимљена у изложбеним просторијама Народног музеја) и, најзад, већи број натписа и трагова на иконама и фрескама благовештењске цркве (сл. 2).

Од оригиналног материјала сачувани су: престона икона Богородице Одигитрије зографа Митрофана из

1 Изабрана литература: В. Петковић, *Српски споменици XVI–XVII века*, Старинар н. р. VI за 1911 (Београд 1914), 165–176; М. Ћоровић-Љубинковић, *Средњовековни дуборез у источним областима Југославије*, Београд 1965, 103–105; Р. Станић, *Прилог познавању сликарске делатности у овчарско-кабларским манастирима*, Зборник радова Народног музеја XII (Чачак 1982), 5–32; М. Шупут, *Споменици српског црквеног градитељства XVI–XVII век*, Београд 1991, 102–104, са старијом литературом.

2 О. Храбовски, *Конструктивна асанација и стабилизација цркве манастира Благовештења под Кабларом*, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе (даље: Саопштења) IX (Београд 1970), 189–197; М. Чанак-Медић, *Благовештење под Кабларом*, исто, 199–221.

3 Реконструисани иконостас из XVII века постављен је и освећен у Благовештењу априла 1994. године. О његовој историји и раду на реконструкцији тада је објављена посебна публикација Републичког завода за заштиту споменика културе и Народног музеја у Београду, под називом *Иконостас цркве манастира Благовештења под Кабларом.* Аутори текстова су: Ј. Јефтовић, *Уводна реч*; Р. Станић, *Два подвига у "времена трудна и нуждна"*; С. Пејић – Б. Пешић, *Благовештењски иконостаси;* М. Медић, *Реконструкција иконостаса;* Ј. Пантић, *Организација и извођење радова на реконструкцији иконостаса.* Карактер ове публикације захтевао је сажет и популарно писан текст, што нас је обавезало да своја опажања сада додатно поткрепимо одговарајућим доказима и литературом.

1601/2. године,[4] пар престоних икона из 1634/5. године – Богородица са малим Христом на престолу окружена пророцима и Христос на престолу у Деизису са апостолима,[5] тролисно надверје са представом св. Тројице,[6] Деизисни чин,[7] шест малих икона са празничним сценама:[8] Сретење, Крштење, Васкрсење Лазара, Распеће,



Сл. 3. Делови блаīовешīењскоī иконосīаса (ӣо П. Покришкину, 1902)



Сл. 4. Пресīона икона Боīородице Одиīиīрије зоīрафа Миīрофана, 1601/2 (фоīо Н. Живковић, 1994)

Вазнесење и Рођење Богородице, као и крст са Распећем из 1632/3. године, од кога је сачувано подножје, сам крст, бочна табла на којој је била насликана Богородица, представа сунца, неколико звездица и постоље копља,[9] а могао би им се прикључити и пар фигура анђела рипидоноша.[10]

Захваљујући фотографијама Петра Петровича Покришкина из 1902. године[11] (сл. 3) у стању смо да са великом тачношћу реконструишемо и оне делове иконостаса који су страдали после преношења у Народни музеј, а то су: царске двери са тролисним полукружним надверјем на којем је био насликан Деизис, надверје са седластим луком и, такође, представом Деизиса, две подеоне резбарене греде и делови крста – табла са ликом св. Јована, копље и сунђер, већи број звездица, месец, четири попрсја арханђела и делови четири тордирана копља што су носила заставице. Најзад, фотографија из Народног музеја приказује у дну, независно од иконостаса, још једну икону, по облику идентичну групи од шест малих икона са празничним темама.[12]

Пажљивом анализом сав овај материјал је по времену настанка и финим стилским особеностима разврстан у три групе. У првој данас постоји само једна икона, она са допојасном представом Богородице Одигитрије (сл. 4). Благо избачен рам без дуборезног украса, са позлатом једино на ореолима, ружичаст Богородичин инкарнат и позадина у два регистра са прелазом тамноплаве у загаситозелену, омогућују да се лако уочи изразита даровитост зографа Митрофана. Осим његовог имена, у приложничком натпису у десном доњем углу ситним словима наведено је још неколико важних података: ктитор је био јеромонах Никифор са братством,

4 Димензије иконе су: 68,5 x 89 x 5,2 cm, а чувана је у Благовештењу, в: Р. Станић, *Прилоī ӣознавању...*, 14–21, са старијом литературом.

5 Димензије Богородичине иконе су 67,5 x 91,5 x 3,3 cm, а Христове 68,3 x 92 x 3,9 cm. Обе су се донедавно налазиле на импровизованом иконостасу манастирске цркве Св. Тројице на Овчару. О њима: Исто, 21–28.

6 Чувано је у благовештењској ризници и било оштећено тако да му је нарушена првобитна висина. Димензије надверја су 65,5 x 60 x 4 cm. За детаљан опис в. Исто, 29.

7 Димензије Чина су: 227,8 x 45,5 x 3,6 + 106,5 x 45,5 x 4,5 cm. Пренет је у београдски Народни музеј 1908. године и између два светска рата налазио се у сталној музејској поставци. Током Другог светског рата дуже време је био изложен влази, услед чега је делимично оштећен бојени слој. Опис композиције у: М. Ћоровић-Љубинковић, нав. дело, 104–105.

8 Иконе су се налазиле у благовештењској ризници. Према тематици и истоветности обраде закључује се да су биле урађене за фриз, данас свакако непотпун. Димензије икона су: Сретење 27,3 x 37,4 x 3 cm; Крштење 27,4 x 37,5 x 3 cm; Васкрсење Лазара 27,5 x 37,7 x 3 cm; Распеће 27,7 x 37,6 x 3 cm; Вазнесење 27,5 x 37,6 x 3 cm; Рођење Богородице 24,6 x 37,3 x 3 cm. О иконама детаљно: Р. Станић, *Прилоī ӣознавању...*, 30–33.

9 Готово читав Велики крст пренет је у Народни музеј у Београду 1908. године, али је тешко страдао током Другог светског рата. Данас су од оригиналних делова сачуване практично само дуборезне даске – носачи. Димензије крста су 180 x 230 x 3 cm, бочне табле на којој је био лик Богородице 40 x 120 x 3 cm, а подножја 237 x 460 x 5 cm. Опис Великог крста у: М. Ћоровић-Љубинковић, нав. дело, 104–105.

10 Једна фигура налази се у сталној поставци Народног музеја у Београду (дим. 44 x 13,5 cm), а друга у приватној колекцији, в. Исто, 130–131 и т. XCI, XCII.

11 Када га је Покришкин снимио, иконостас је већ био ван функције, склоњен у манастирску оставу. Руски истраживач је први скренуо пажњу научне јавности на ликовне квалитете ове целине и објавио три фотографије, в: П. Покрышкин, *Православная церковная архитектура XII–XVII стол. в нынешнем Сербском Королевстве*, С.-Петербург 1906, 43–46 и табле XLIII, XLIV, XLV.

12 Иконостас је као музејски експонат имао логичан распоред елемената. Мала икона није уклопљена у иконостас, већ је била изложена уз њега. На фотографији се не препознаје њен садржај, али се јасно уочава истоветна дуборезна обрада, што нас је нагнало да је прикључимо групи која је сачувана у Благовештењу. О овој икони, на жалост, не постоји никаква белешка ни у литератури нити у инвентарским књигама Музеја. Фотографија је објављена у: М. Ћоровић-Љубинковић, нав. дело, т. LI.

Сл. 5. Престона икона Христа у Деизису са апостолима, 1634/5 (фото Н. Живковић, 1994)

а зограф Митрофан је за манастир Благовештење 1601/2. године урадио више од једне иконе:[13] † **сие стее и часне иконе писашю се трѹдом и ѹсрдиемь доѵховнїка кѵр никифора ерьмонаха сь братіами бь да их прости вь веки аминь втъ. ≠ ζ. р. і.** (7110=1601/2) **грешни митрофан ζѹграфъ.**

Другој групи несумњиво би припадали: царске двери и тролисно, полукружно обликовано надверје са представом Деизиса, затим слично, али нешто уже надверје са представом Гостољубља Аврамовог обележеног као Св. Тројица, Деизисни чин са подеоним гредама као и крст са Распећем и свим пратећим елементима. Ову групу обележава, пре свега, богато позлаћена дуборезна орнаментика. Међу мотивима преовлађује геометријски преплет двочлане траке, изведен вешто, из руке, чиме је избегнута једноличност, а постигнута динамика у густини преплета, мекоћа и љупкост недоречености. Колико год да су биљни мотиви стилизовани и пуни у форми, а представе животиња волуминозне и реалистичне, они остају само детаљи уклопљени у преплет. При резбарењу је доследно коришћен полукружни лук, било као облик надверја, било као оквир поља предвиђеног за сликање. Сликар просечне надарености прилагодио се квалитетном оквиру маштовитог дуборесца. Непрецизности цртежа и пропорционисања као и плошност облика он надокнађује живим, засићеним колоритом и обилном позлатом. Захваљујући натпису на подножју крста, који је делимично читљив једино са старе фотографије,[14] читава група може се датовати у 1632/3. годину: † **списа се... кресть †... игѹмен юрь михаиль ⁖ вь лето. ζ р. м. а.** (7141=1632/3).

Редовна појава седластог лука и неупоредиво скромнија дуборезна орнаментика основне су одлике треће групе икона. Преплета нема, дуборез је сведен само на истурени рам и уску тордирану траку, а уместо резања, на оквиру се појављује аплицирани флорални орнамент (сл. 5). Само сликарство, грубље у детаљу, тврђе и сведеније у цртежу, сужене колористичке скале у којој доминира засићена црвена боја, чини од ових икона радове типичне за прву половину XVII века.[15] Наведене карактеристике опажају се на пару престоних икона, на данас непостојећем надверју са Деизисом и на седам малих икона са празничним темама. Датовање читаве групе у 1634/5. годину дозвољава приложнички натпис презвитера Радивоја из Гостиља, сачуван на престоној икони

Сл. 6. Калк натписа са престоне иконе Христа у Деизису са апостолима, 1634/5 (цртеж Б. Пешић)

Христа (сл. 6):[16] † **сѣ писаніе сіе стыю и чтныю... ко... ью вь лѣт. ≠ ζ. р. м. г** (7143=1634/5) **и ѿкѹпи их презвитерь радивои ѿ села гостилꙗ да мѹ е вѣчны помень донде их стоит ста обитѣлъ кь сїих же ѿ кѹти ицвѣтин сто... тои..рѣд цркве бь да га прости амин.**

Детаљан увид у расположиве, како сачуване тако и страдале елементе, намеће више недоумица: уз уочљиве стилске разлике, сачувани натписи сведоче да сав материјал, разврстан у три стилске групе, потиче и из три различите године (1601/2; 1632/3; 1634/5); делови иконостаса који припадају првој зони – три надверја са једним царским дверима и три сачуване престоне иконе – не само да се никако не могу сместити између источног пара пиластара у једном реду, већ понављају и теме, што је недопустиво: две престоне иконе су Богородичине, два надверја имају слику Деизиса; најзад, тема Деизиса понавља се чак четири пута.[17]

13 Р. Станић, *Прилоĝ ӣознавању...*, 14–21, где је објављен калк натписа са коментаром и исправним тумачењима.

14 П. П. Покришкин, који је једини читао са оригинала, навео је 1633. годину. Иако су неки аутори изражавали сумњу у исправност овог датовања и наводили 1635/6. годину (ону која је исписана на престоној икони Христа) као годину настанка, наше читање потврђује исправност Покришкиновог, уз једну ограду. Наиме, како није наведен месец, мора се узети 1632/3. година као време настанка ове целине. Упореди: П. Покрышкинъ, нав. дело, 4; С. Петковић, *Узлеӣи и ӣадови. Уметничко сӣварање између 1614. и 1683. ĝодине* у: Историја српског народа III/2, Београд 1993, 415 и нап. 165–166.

15 Иста замисао, како у обликовању поља под балдахином тако и његовог оквира, уз аплициране мотиве лозе и са дуборезном тордираном траком прати се на низу репрезентативних престоних и житијних икона из прве половине XVII столећа. О томе шире: Љ. Којић, *Манасӣир Жиӣомислић*, Сарајево 1983, 101–110; С. Пејић, *Иконе из Божице у беоĝрадском Народном музеју,* Зборник Народног музеја XV/2 (Београд 1994), 65–70.

16 Калк натписа није публикован. Читање је објављено више пута; са мањим грешкама у: Р. Станић, *Прилоĝ ӣознавању...*, 24.

17 М. Ђоровић-Љубинковић је констатовала да је, компилацијом различитих узора, зограф Митрофан (кога је сматрала аутором целог иконостаса) идеју Деизиса поновио три пута – sic! (нав. дело, 104). Г. Бабић је на основу анализе већег броја сачуваних примера

Сл. 7. Благовештење кабларско, калк ктиторског натписа са надвратника, 1601/2 (цртеж Б. Пешић)

Разматрајући могућности распоређивања овог мноштва оригиналног материјала, а имајући у виду одређене законитости у изгледу и распореду икона на олтарским преградама из прве половине XVII века, суочавамо се са чињеницом да три описане групе никако нису могле бити део једне целине.[18] Настојању да се утврди њихово првобитно место одређене путоказе даје сама благовештењска црква, па се тек тако може установити логичан и готово сигуран хронолошки след радова изведених у распону од преко три деценије.

Под тремом а изнад јединог, западног улаза у цркву налази се оштећен, али још увек читљив ктиторски фреско натпис. На белој основи слова су исписана смеђом бојом, а натписно поље уоквирено је бордуром. Више пута објављиван у читању,[19] калк натписа доноси се овде први пут (сл. 7):

† иѕволіенїем ѡ҃ца и посп(е)шением с҃на и
сьвршенієм с҃таго д҃ха съѕда се сы с҃ты
и бжтвни храмь благовѣщенїа прѣтие
владчце наше бце и пр҃снод҃ви
марию вь времна тешка и ноужна
троудомь и оусрдиемь игоумена к҃vр
никодїма ерьмонаха сь братїами и сь-
вьрши са вь л҃ѣт ≠ ѕ҃. р҃. і҃. (7110=1601/2)

Из натписа се сазнаје да је трудом и усрдијем игумана кир Никодима јеромонаха са братством, црква Благовештења сазидана 1601/2. године.

У унутрашњости цркве, на северозападном пиластру који носи поткуполне луке, на његовој западној страни, налази се још један ктиторски фреско-натпис, исписан белом бојом на тамноплавом фону. Он гласи:

† иѕволиенїем ѡ҃ца и поспѣшенїем с҃на и
сьвршенїем с҃то д҃ха
пописа се сы сты и бжствныи храм
благовѣщенїа прѣ҃стые
владце наше б҃це и прснодвы м҃рїе тр8дом
и оусрьдїем иг8мена кvр мхаила и
даскала кvрїака.....................................
сь братїами и сь хтитори с҃то храма сего
б҃ь да их прости
и поче се писати мсца маиа ѳ҃ (9). д҃нь а
сьврьши се мсца
їоунїа к҃ѕ (27) вь лѣт ≠ .ѕ҃. р҃. м҃г. (7143=1635)
а ѿ рождаства х҃сва ≠ а҃х҃л҃в҃ (1632) кр8г
с҃лнц8 а҃ (1) а л8н ѕі (16) ѕлаточисло ѳ҃і (19)
ѳемлїе к҃и (28) епахта а҃. (1) тогда же
пр҃столѡм правещ8 пекскым и вьсею
срьбскою ѕемлею и иным странам архїеп-
скпь кvр паvсеи вѣчькою и р8дничкою
епрхїею стльств8ющ8 митрѡпѡлит8 кvр
серафїм8[20]



Сл. 8. Благовештење кабларско, линета са Благовестима и ктиторски натпис, 1601/2 (фото Б. Пешић, 1994)

дошла до закључка да је удвајање тема готово редовна појава и у позније време, а преузето је из иконографије преграда XIV века (*О живописаном украсу олтарских преграда*, Зборник за ликовне уметности – даље: ЗЛУ – 11, Нови Сад 1975, 40). Двоструко удвајање представљало би апсолутни изузетак.

18 Реконструкција иконостаса је изведена са мотивацијом да се сав оригинални материјал уклопи у једну преграду, уз допуну репликама урађеним на основу Покришкинових фотографија. Тешко оштећени крст са много делова који недостају такође је поновљен, в: М. Медић, нав. дело, 22.

19 У литератури се у читању овог натписа уочавају разлике у навођењу године зидања и личног имена игумана. Због оштећења, делови текста натписа нису били потпуно ишчитани. Упореди: В. Стефановић Караџић, *Почетак описанија српски намастира*, Даница – забавник за годину 1826, 23; Ј. Вујић, *Путешествије по Сербији II*, Београд, 1901, 160; Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи* I, Београд 1902, 236, бр. 920; В. Петковић, нав. дело, 175; С. Душанић – Р. Николић, *Овчарско-кабларски манастири*, Београд 1964, 14.

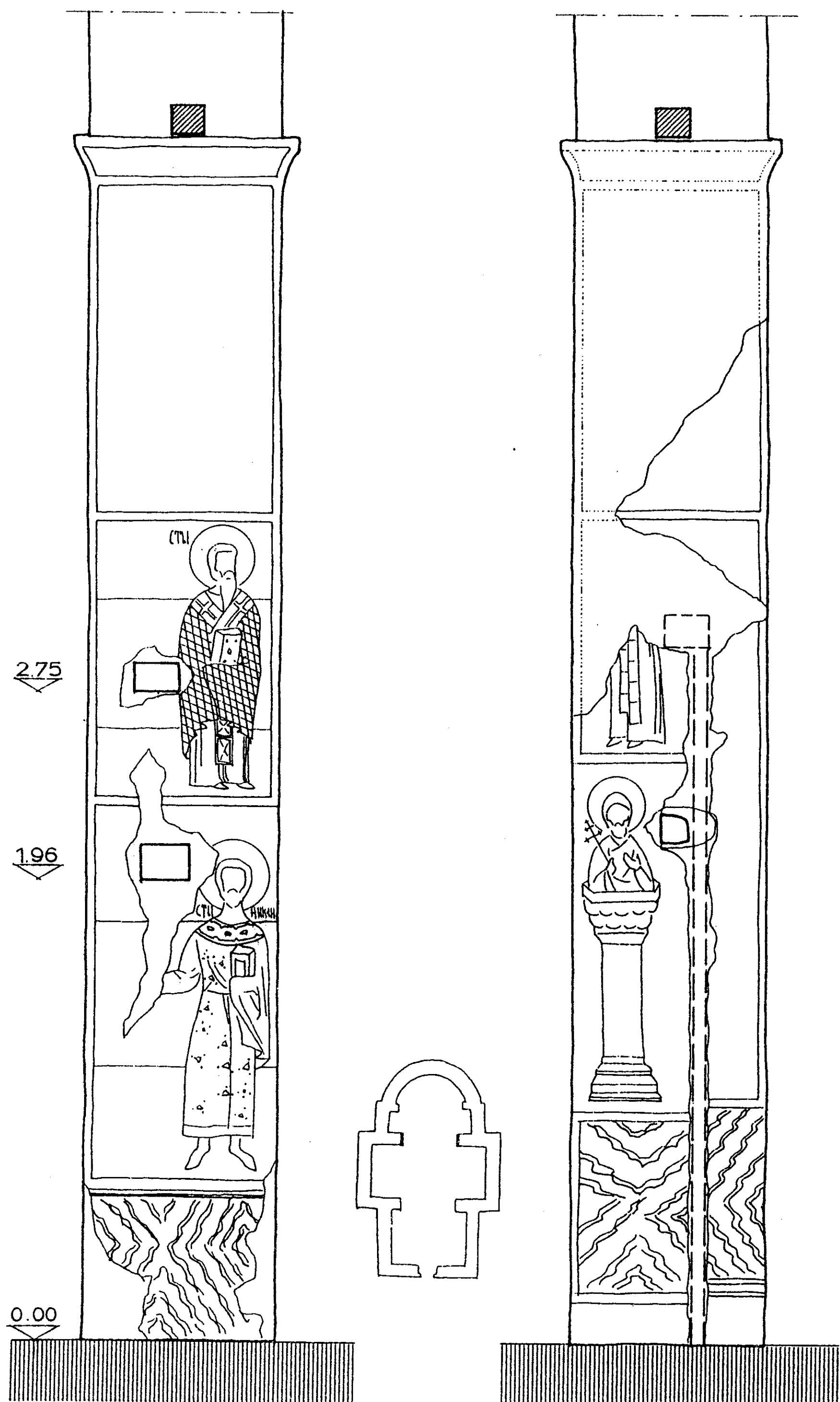
20 Натпис је више пута објављен и коментарисан, в: Р. Станић, *Прилог познавању...*, 17–19, са старијом литературом. Разлику у годинама од постанка света и Христовог рођења запазио је Љ. Стојановић и уста-

Натпис, дакле, обавештава да је црква живописана 1633. године заслугом игумана Михаила и даскала Киријака са братством.

Разумљива је разлика у рукопису код ових двају ктиторских натписа пошто их деле три деценије. Први се односи искључиво на градњу цркве, а други на њено осликавање. Сликане површине унутар цркве и Страшни суд на западној фасади под тремом истоветни су, како по стилским одликама фресака, тако и по дуктусу слова у свим натписима.[21] Оно што, међутим, одудара од осталог живописа изведеног 1633. године јесте представа Благовести у линети над улазом (сл. 8). Иако доста оштећена, ова композиција разликује се од сцена Благовести које су у цркви сачуване у оквиру циклуса Богородичиног Акатиста. Насупрот замаху којим је, унутар цркве, на свежем малтеру широко дефинисана њихова форма, Благовести у линети рађене су изгледа secco техником,[22] готово иконописним поступком који се препознаје у сплету мноштва танких линија на крилима арханђела, драперији и позадини. Такође, мотив орнамента у потрбушју лука линете, геометризован и налик на тканину, сасвим је другачији од осталих орнамената у овој цркви. Најзад, нијанса црвене бордуре која окружује линету и натписно поље, у тону је различита од свих осталих бордура, што нас је навело на поређење њиховог хемијског састава.[23] Разлика у хемијском саставу употребљених боја као и разлика у стилским карактеристикама сликарства, доказују да су линета и натписно поље другачији од осталог живописа у Благовештењу и, сходно натпису, да су настали 1601/2. године. Западна фасадна површина заправо је једина на којој је живопис изведен у два наврата, са размаком од три деценије, али не и у два слоја.

Како је исте године зограф Митрофан сликао престоне иконе у Благовештењу, може се претпоставити да је био ангажован да ослика линету и испише ктиторски натпис. И заиста, пада у очи не само истоветност употребљених формула (**ТРОѴДОМЬ И ОѴСРДИЕМ ДѸХОВНИКА КѴР... ЕРМОНАХА СЬ БРАТЇАМИ**) у натписима на икони и над улазом већ и палеографске сличности и титле угластих, правилних и декоративних форми. Поредећи икону Богородице Одигитрије са фреском у линети и ктиторским натписом, препознајемо зографа Митрофана као аутора обеју сликаних целина.[24] Уосталом, осликавање линете над улазом непосредно после изградње цркве није нимало необично. У оближњој цркви Св. Тројице на Овчару, после зидања такође су осликане само линете над вратима, које су и остале једине живописане површине, јер манастирска заједница изгледа никада није смогла средстава да цркву ослика у целини.[25]

Дакле, след радњи у Благовештењу 1601/2. године био би следећи: црква је саграђена ктиторством игумана кир Никодима; духовник манастира, кир Никифор, анга-



Сл. 9. Благовештење кабларско, северна и јужна страна источног пара пиластара (цртеж Б. Пешић)

новио да се вероватно ради о грешци код године од постанка света, с обзиром да се пасхални елементи слажу са годином од Христа (в. нав. дело I, 263, нап. 2). У коментару "Датирања старих српских записа и натписа" (исто, књ. VI, Сремски Карловци 1926, 194) каже следеће: "У запису бр. 921, година је 7143 од Хр. 1632 датум 9. мај–27. јуни, а кругови сунца 1 и месеца 16. Ти кругови одговарају години 7141, а од Христа према месецима 1633". Ову правилну констатацију можемо допунити само опажањем да и златочисло (19) одговара години 1633. као и епакта (1) првог сунчевог круга (недеља). Једино су темељи (28, а треба 29) за један број мањи, вероватно грешком услед скока епактиног (темеља) која се рачуна од 17, а не од 16. месечевог круга. Од седам елемената понуђених за датовање, пет пасхалних недвосмислено упућује на 1633. годину.

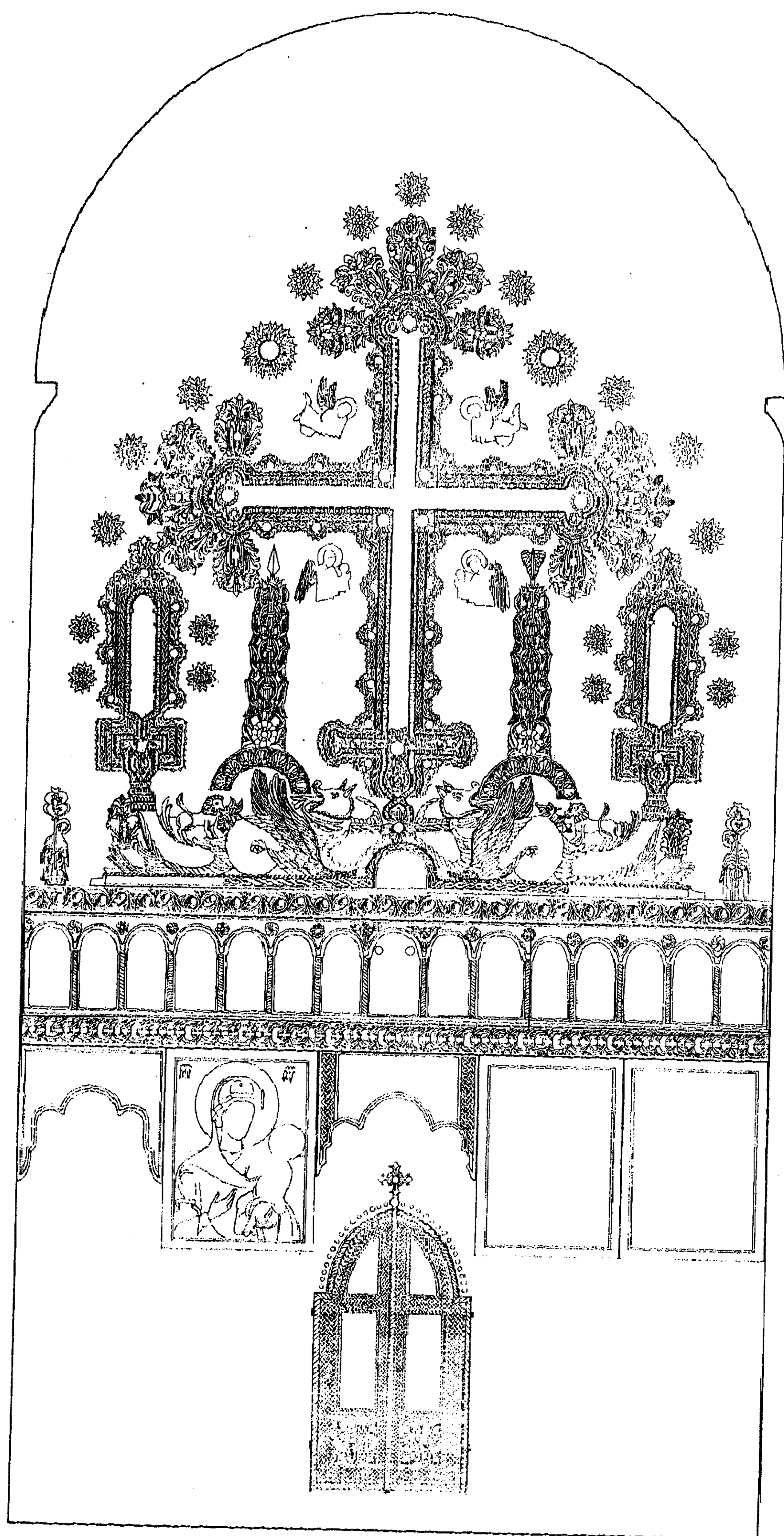
21 У литератури су изнета различита мишљења о хронолошком односу фресака на фасади и оних унутар храма. Последњи је о томе, са аргументима којима доказује истовременост њиховог настанка, писао Р. Станић. Нема се шта додати стилској и палеографској анализи коју је аутор извршио поређењем фреске Страшног суда и живописа у унутрашњости цркве. Ни он, међутим, није уочио разлику између Страшног суда и сликарства у линети, већ је претпоставио да је натпис о зидању настао када и укупни живопис цркве, в: *Прилог познавању...*, 18–20.

22 Једино се на овој сликаној површини уочава љуспање бојеног слоја.

23 Хемијску анализу извршио је dipl. ing. tehn. Војин Николић у лабораторији Републичког завода за заштиту споменика културе. Она је показала да је за бордуру око линете коришћен пигмент на бази црвеног оксида гвожђа (Fe_2O_3 или Fe_2O_3 x nH_2O), док је на бордури Страшног суда – а вероватно и на осталим бордурама у цркви – коришћена оловна црвена (Pb_3O_4), в. шире: В. Николић, *Благовештење под Кабларом, испитивање узорака бојених слојева бордура зидних слика*, Гласник Друштва конзерватора Србије 19 (Београд 1995), 141–143.

24 О зографу Митрофану до сада је изнето мноштво претпоставки, а приписиван му је већи број икона насталих у широком хронолошком распону и на великој територији. Р. Станић је показао да за таква тумачења нема основа и Митрофанову потписану икону препознао као једино његово дело сачувано у Благовештењу, в: *Прилог познавању...*, 16–21, са старијом литературом.

25 Сондажна испитивања зидова цркве показала су да нема трагова фреско-малтера, в: М. Домазет, *Црква Св. Тројице под Овчаром*, Рашка баштина 2 (Краљево 1980), 357.



Сл. 10. Благовештење кабларско, реконструкција иконостаса (цртеж Б. Пешић)

жује зографа Митрофана да уради за богослужење неопходне престоне иконе, затим да – у фреско-техници – испише ктиторски натпис којим се чува сећање на игумана заслужног за изградњу храма и украси линету сликом храмовне славе. Неосликани ентеријер цркве имао је тада само престони низ икона на ниском иконостасу.

Следећих тридесет година трајало је прикупљање средстава за живописање. Из тог периода сачувана су два податка. Године 1615. у Благовештењу је умро владика Софроније, бивши смедеревски митрополит, а смедеревски владика Силвестер направио му је три године касније гробницу на уобичајеном месту, у југоисточном углу припрате.[26] Други податак је белешка из 1622/3. године, када је извесни Киријак преписао молитвеник.[27] Кратак временски распон, исто име и слична врста делатности упућују на претпоставку да је у питању онај даскал Киријак који је, као један од заслужних, поменут у ктиторском фреско-натпису из 1633. године.[28]

Анонимни сликари, чија се рука препознаје и у другој фази зидних слика оближњег манастира Св. Николе у Јежевици,[29] живописали су 1633. године не само унутрашње зидове благовештењске цркве већ и део западне фасаде под тремом. Фреско малтер на фасади пажљиво су нанели до већ осликане линете и натписа, а само су бордуру испод натписа, на ивици отвора врата, пресликали новом бојом преко старог малтера. У цркви су затекли олтарску иконостасну преграду, па се на живопису који покрива источни пар пиластара и сада виде трагови на основу којих се са сигурношћу може рећи нешто одређеније о њеном првобитном изгледу (сл. 9). Пре свега, иконостас није имао јужне двери, односно пролаз за ђаконикон, иако је на такву претпоставку наводило постојање трију надверја са Покришкинове фотографије. Северна страна југоисточног пиластра има траг ослањања иконостаса на зид, ширине око 8 cm, који пресеца бордуру сокла, те је она – гледано из наоса – на вишој коти него гледано из олтара. То доказује да северна површина југоисточног пиластра није сликарски обрађена као јединствено сагледљива, јер то она није ни била. Потпуно је другачија ситуација на јужној страни североисточног пиластра, где се налазио пролаз за протезис: сокл је у ширини пиластра сликан као јединствено поље. Такође је и друга зона, у којој је насликана стојећа фигура св. Никанора, схваћена као јединствена површина, јер се може сагледати и из наоса (кроз пролаз) и из олтара. На основу ових трагова готово се може тврдити да је зограф Митрофан урадио три престоне иконе, а да је комуникација потребна за богослужбени обред уобичајено текла преко централног и пролаза за протезис.[30]

Непосредно после живописања, манастирско братство на челу са истим игуманом Михаилом допунило је и иконостас. Нама непознати мајстори урадили су тада све оне делове које смо одредили као другу стилску и хронолошку групу. Иконостас завршен 1632/3. године имао је три зоне: затечени, три деценије старији престони низ допуњен је царским дверима са надверјем,

26 В. Петковић, нав. дело, 175–176.

27 Љ. Стојановић, нав. дело, I, 307, бр. 1135.

28 Још један помен преписивача Киријака постоји из 1636. године у запису у рукопису Јеванђељске поуке из неког овчарско-кабларског манастира, в: Љ. Стојановић, нав. дело, I, 330, бр. 1278.

29 Према натпису у апсиди, светилиште јежевичке цркве осликано је 1609. године. Натпис на северозападном ступцу обавештава да је "предверије" живописано 1636/7. године, в: В. Петковић, нав. дело, 190, 192. На исте сликаре указано је у: Р. Станић, *Непознати запис из Јежевице – око проблема настанка цркве Јежевице и манастира Стјеника,* Саопштења X (Београд 1974), 108.

30 За обављање процесије Великог и малог входа трећи пролаз никада није био неопходан, в: Г. Бабић, нав. дело, 6.

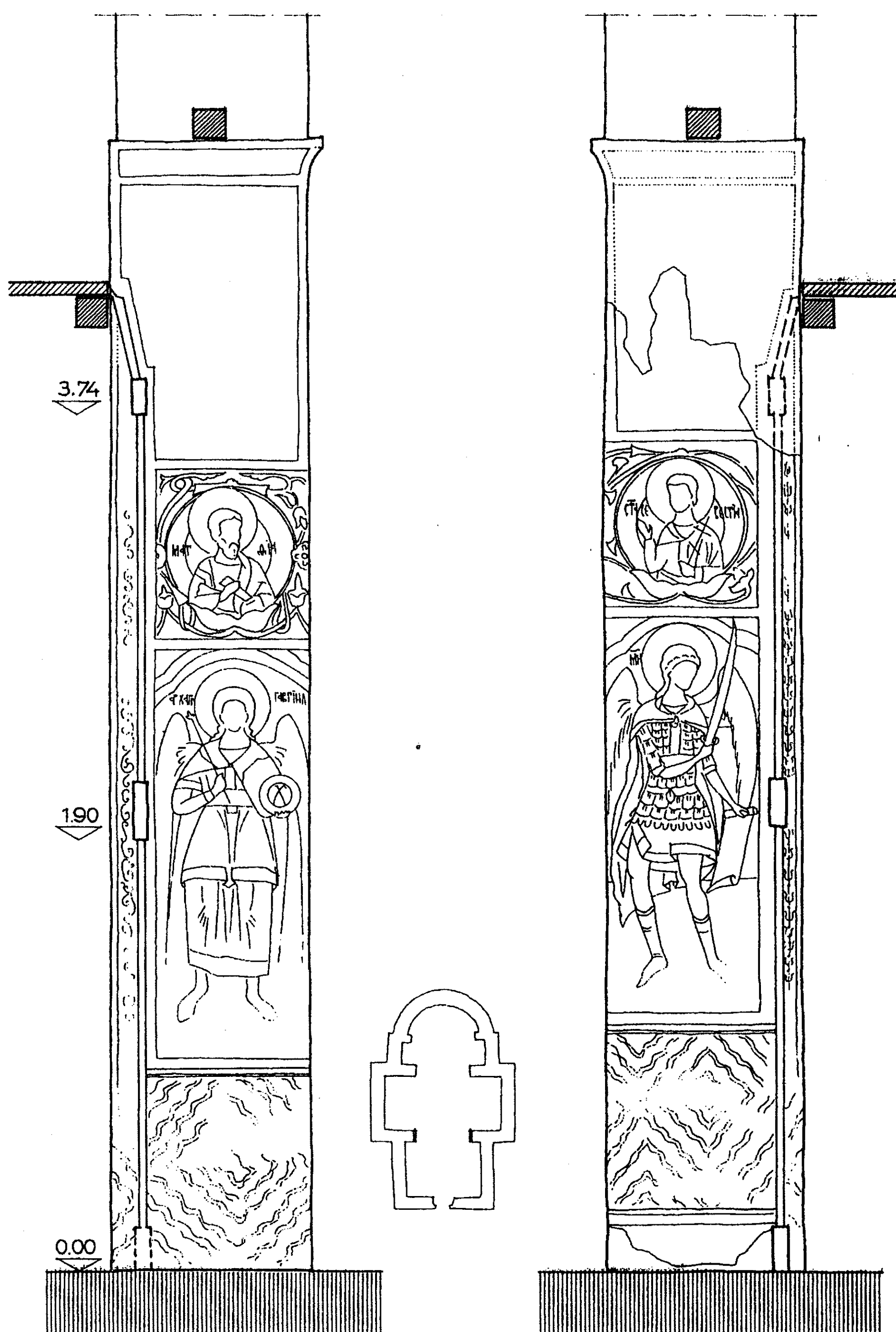
надверјем које наткриљује северни пролаз,[31] деизисним Чином у другој зони и крстом са Распећем на врху. Оваква олтарска преграда потпуно одговара досадашњим сазнањима о изгледу иконостаса током друге половине XVI и прве половине XVII столећа,[32] какви су очувани у манастирским црквама Дечана,[33] Црне Реке,[34] Пиве,[35] Мораче,[36] Грачанице,[37] Поганова,[38] Житомислића,[39] Подврха,[40] Пустиње,[41] Полошког.[42] Понуђена реконструкција благовештењског иконостаса само би допунила овај низ (сл. 10).

Надградња иконостаса у Благовештењу није никакав изузетан и усамљен пример. Многи старији иконостаси, какви су они у Дечанима или Грачаници на пример, бивају у XVI–XVII веку, у складу са укусом времена и материјалним могућностима манастирских заједница, допуњени бар богато украшеним крстовима.[43] А да је израда појединих делова иконостаса спор, вишегодишњи посао, најбоље показује пример морачког иконостаса, који је настајао у периоду од 1596. до 1617. године, док је са̂м крст резан, позлаћиван и сликан пуних једанаест година.[44]

Осликавањем зидова и употпуњавањем украса олтарске преграде није завршено декорисање ентеријера благовештењске цркве. Свега годину-две касније, у цркви се нашла још једна, стилски јединствена група икона, бар делом прилог презвитера Радивоја из Гостиља. Очигледно је да ове иконе нису биле предвиђене за иконостас пред олтаром-темплоном, пошто је он већ представљао заокружену целину. Више индиција иде у прилог претпоставци да су се налазиле на другом иконостасу – на дрвеној прегради која је раздвајала западни травеј од поткуполног простора.

Без обзира на повелику литературу која о иконостасу и његовом развоју већ постоји, ваља се још једном осврнути на терминологију. Појам "иконостас" у буквалном преводу са грчког означава носач за икону[45] и у овом се тексту тако и користи, иако је у историји уметности прихваћено уже значење којим се под појмом "иконостас" подразумева једино конструкција украшена иконама која затвара простор олтара.

Трагови лаке дрвене преграде налазе се дуж ивица западног пара пиластара, до висине коју одређују греде таваначе-потпатоснице у западном травеју. Осим као носач икона, преграда омогућује разјашњавање и других, досад нејасних питања, каква су постојање припрате као посебне просторно функционалне јединице, питање програмског распореда живописа као и узрок непостојања свода над западним травејем.[46]



Сл. 11. Благовештење кабларско, северна и јужна страна западног пара пиластара (цртеж Б. Пешић)

31 С обзиром на то да немају литургијску функцију, двери нису ни постојале, већ само пролаз наткриљен надверјем и затворен катапетазмом. Код нас, као и на простору Грчке и Бугарске, не постоје бочне двери пре средине XVIII века. На православном Истоку један од најранијих примера је иконостас Архангелског сабора московског Кремља, чије су бочне двери из последње деценије XVII века.

32 М. Ћоровић-Љубинковић, нав. дело, 59–60.

33 Л. Мирковић, *Иконе манастира Дечана,* Старине Косова и Метохије II–III (Приштина 1963), 22–27.

34 Р. Станић, *Иконостас манастира Црне Реке,* ЗЛУ 14 (Нови Сад 1978), 235–259.

35 А. Скровран, *Уметничко благо манастира Пиве*, Цетиње–Београд 1980, 21–26. Треба поменути да се на пивском иконостасу уместо апостолског Чина са Деизисом налази фриз празничних икона, али опет укупно три зоне.

36 С. Петковић, *Морача*, Београд 1986, 57–64.

37 Б. Тодић, *Грачаница, сликарство*, Београд–Приштина 1988, 268–273.

38 И. Гергова, *Ранният български иконостас 16–18 век,* София 1993, 19, 62.

39 Љ. Којић, нав. дело, 97–126.

40 А. Скровран, *Иконостас цркве Св. Николе у Подврху и његов творац,* Зограф 4 (Београд 1972), 54–62.

41 Р. Станић, *Непознате иконе из југозападне Србије,* ЗЛУ 11 (Нови Сад 1975), 269–272.

42 М. Ћоровић-Љубинковић, нав. дело, 85 и т. XIII.

43 У Дечанима је Лонгин урадио нови главни иконостас, и то: престони низ, деисисни Чин и монументални крст са Распећем. Овај иконостас стајао је у цркви до 1933. године, в: Л. Мирковић, нав. дело, 11, 22–27. Грачаница је у првој половини XVI века добила престоне иконе, у другој половини XVI или почетком XVII века иконе Чина, а затим, као дар патријарха Пајсија, репрезентативни крст са Распећем, в: Б. Тодић, нав. дело, 268–273.

44 А. Скровран, *Испитивање и конзервација манастира Мораче,* Зборник заштите споменика културе XI (Београд 1960), 210.

45 На овај проблем је са много аргумената указала: М. Ћоровић-Љубинковић, нав. дело, 13. Грчка реч εἰκονοστάσις означава носач за икону. Сам носач, дакле иконостас, може бити урађен од различитог материјала и постављен на различитим местима, не само у цркви. Познато је, на пример, да су чак и почетком XX века у јужној Србији били популарни кућни иконостаси од глазиране керамике, в. Т. Вукановић, *Студије из балканског фолклора II, X Кућни иконостас "Црквиче" из Врања,* Врањски гласник VI (Врање 1970), 296–299.

46 М. Чанак-Медић само констатује трагове преграде и постојање горње просторије, али се не упушта у реконструкцију првобитне просторне структуре, в. нав. дело, 208.

Познато је да Благовештење нема класичну припрату, зидом одвојену од наоса. Такође се зна да простран западни травеј никада није био засведен и да се на његове подужне зидове директно ослањала дрвена кровна конструкција. Био је осликан само до нивоа таванице над којом се налазила некаква просторија. Западни травеј био је, како га Караџић и Вујић[47] зову, "женска црква", дакле припрата.

Сачувани трагови преграде која је одвајала припрату од наоса дају елементе за њену приближну реконструкцију (сл. 11). Преграду су чиниле три хоризонталне талпе, између којих су биле ужлебљене вертикалне даске-шашовци дебљине 3 cm. Фреско бордуре уз жлеб доказују да је преграда била постављена пре осликавања цркве, дакле пре 1633. године. Два разлога иду у прилог претпоставци да потиче још из времена изградње цркве: већ тада је морала бити дефинисана просторна структура грађевине, као што су и талпе могле бити постављене једино током градње.

Постојање преграде разјашњава и нека питања која се тичу живописа. Кота сокла у припрати упадљиво је нижа од оне у наосу, која почиње одмах иза жлеба. Такође, неусаглашеност кота бордура у зони медаљона припрате и наоса може се објаснити једино постојањем преграде која је онемогућавала истовремено сагледавање оба простора. Гледано из наоса, вертикална црвена бордура прати линију дрвене преграде и дефинише површину за сликање унутар западног пара пиластара. Гледано из припрате, узани простор од ивица пиластара обележених бордуром до преграде испуњен је једноставним флоралним орнаментом.

Трагови сличне преграде уочени су на истом месту и у цркви у Јежевици, с том разликом што је њен западни травеј био засведен и осликан, без горње просторије, па се преграда пружала дуж ивице пиластара до кордон венца који означава почетак поткуполног лука (сл. 12).[48]

Да је у Благовештењу западни травеј заиста био припрата, поред дрвене преграде сведочи и програм зидног сликарства. Као што је већ речено, зидови су били осликани само до нивоа греда тавањача које су носиле дрвени под горње просторије. Сликани украс је подељен у четири зоне.[49] Прва, зона сокла, осликана је орнаментом који опонаша мраморирање. Зона стојећих фигура представља галерију често сликаних ликова пустињака и монаха (св. Макарије Египатски, св. Арсеније Велики, св. Сава Освећени, св. Антоније Велики, св. Јевтимије, св. Харитон), двочланих дијалошких група (св. Зосим и Марија Египатска, св. Пахомије и арханђео Рафаил) и локалних српских светитеља (св. Стефан Дечански са заштитником, св. Николом, кнез Лазар, св. Арсеније). У зони медаљона се, уз одабране мушке, појављују и ликови светих жена (Катарина, Пелагија, Марина, Теодора, Анастасија, Ефимија, Недеља, Петка). У четвртој зони илустрован је популаран и за припрату уобичајен циклус Богородичиног акатиста. Он обухвата петнаест композиција, почиње сценом Благовести насталом према тексту 1. икоса, која је насликана на западној површини југозападног пиластра, наставља се на јужном, западном и северном зиду и завршава на западној површини северозападног пиластра сценом која илуструје 8. икос. Између греда тавањача на северном и јужном зиду насликан је узан орнаментални фриз. На северозападном пиластру, изнад нише а пратећи висину зоне стојећих фигура, исписан је ктиторски натпис о живописању. Уобичајено место оваквих натписа био је архитрав над вратима која воде у наос, али – пошто је наос од припрате одвојен дрвеном преградом – једино могуће место да се он изведе у фреско-техници било је на једном од пиластара (сл. 13 и 14).

Истоветан је случај у западном травеју цркве Св. Николе у Јежевици.[50] Над зоном сокла, решеним овде у виду тканине која имитира завесу, добрим делом поновљен је избор, распоред, чак положај и гест стојећих фигура из Благовештења, ктиторски натпис такође је исписан на северозападном пиластру, а сличности се односе и на зону медаљона. У четвртој зони насликан је циклус патрона, над њим циклус Богородичиног акатиста. Оба циклуса почињала су на западној површини југозападног пиластра, а завршавала се на западној површини северозападног пиластра.[51] У темену свода дели-



Сл. 12. Јежевица, црква Св. Николе, јужна страна северозападног пиластра (фото Б. Пешић, 1992)

47 В. Караџић, исто; Ј. Вујић, нав. дело, 160.

48 Аналогију оваквом предњем иконостасу, али у зиданој варијанти, налазимо у цркви Св. Димитрија у Јаначком Пољу, такође из XVII века. Заједничко им је да су били изведени само до висине почетка свода. За Јаначко Поље види цртеже у: М. Шупут, нав. дело, 91–92. Слично решење постоји и у познијој православној цркви у Српском Ковину, в: С. Петковић, *Живопис цркве Успења у Српском Ковину*, Зборник Матице српске за друштвене науке 23 (Нови Сад 1959) 49. На високом мермерном соклу западног пара пиластара, у наосу Богородичине цркве у Студеници, постоје урези изгледа сличне преграде. Њени трагови прате се и на фрескама до висине прве зоне (стојећих фигура). Не зна се када је ова преграда могла настати, можда приликом интервенције у XVI–XVII веку. На преграду из Ковина указао нам је проф. др Сретен Петковић, а на студеничке трагове проф. др Војислав Ђурић, на чему им и овом приликом захваљујемо.

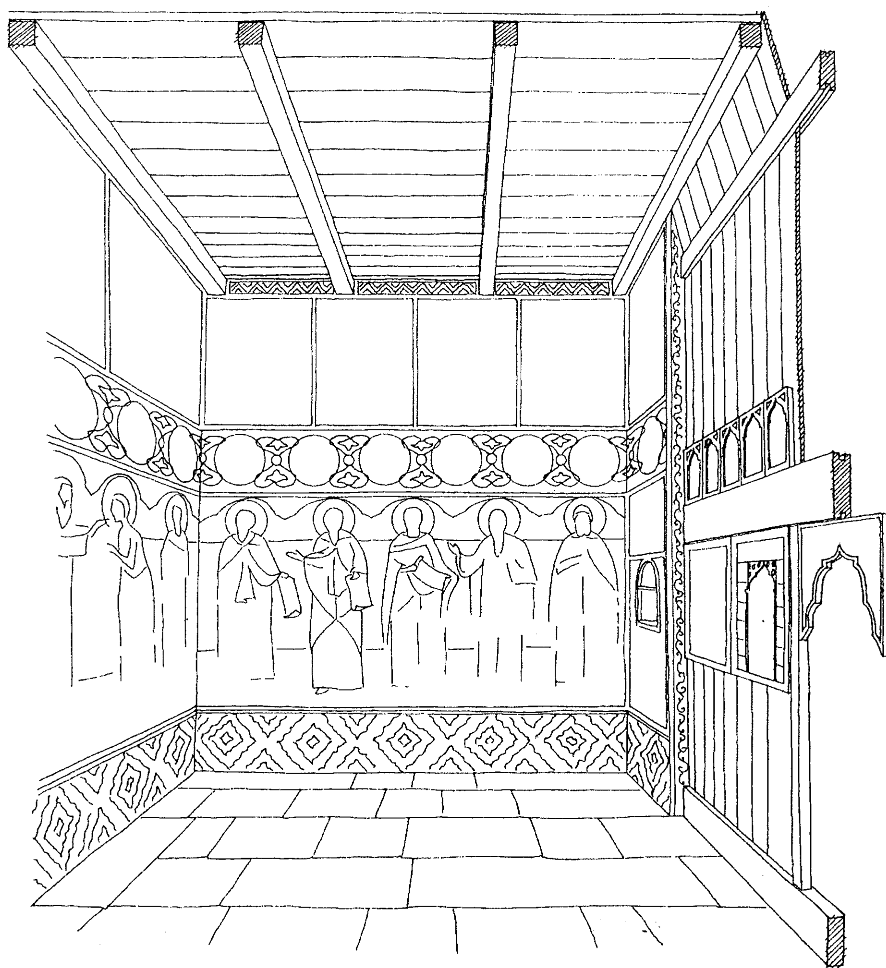
49 В. Петковић, нав. дело, 164–171.

50 Исто, 186–189.

51 У циклусу св. Николе прва сцена, Рођење, насликана је на западној површини југозападног пиластра, а последња, Чудо св. Николе који из сараценског ропства враћа Агриповог сина Василија, на западној



Сл. 13. Благовештење кабларско, ентеријер припрате (фото Б. Пешић, 1994)



Сл. 14. Благовештење кабларско, реконструкција ентеријера припрате (цртеж Б. Пешић)



Сл. 15. Црква манастира Никоља, ентеријер припрате (фото Б. Пешић, 1994)

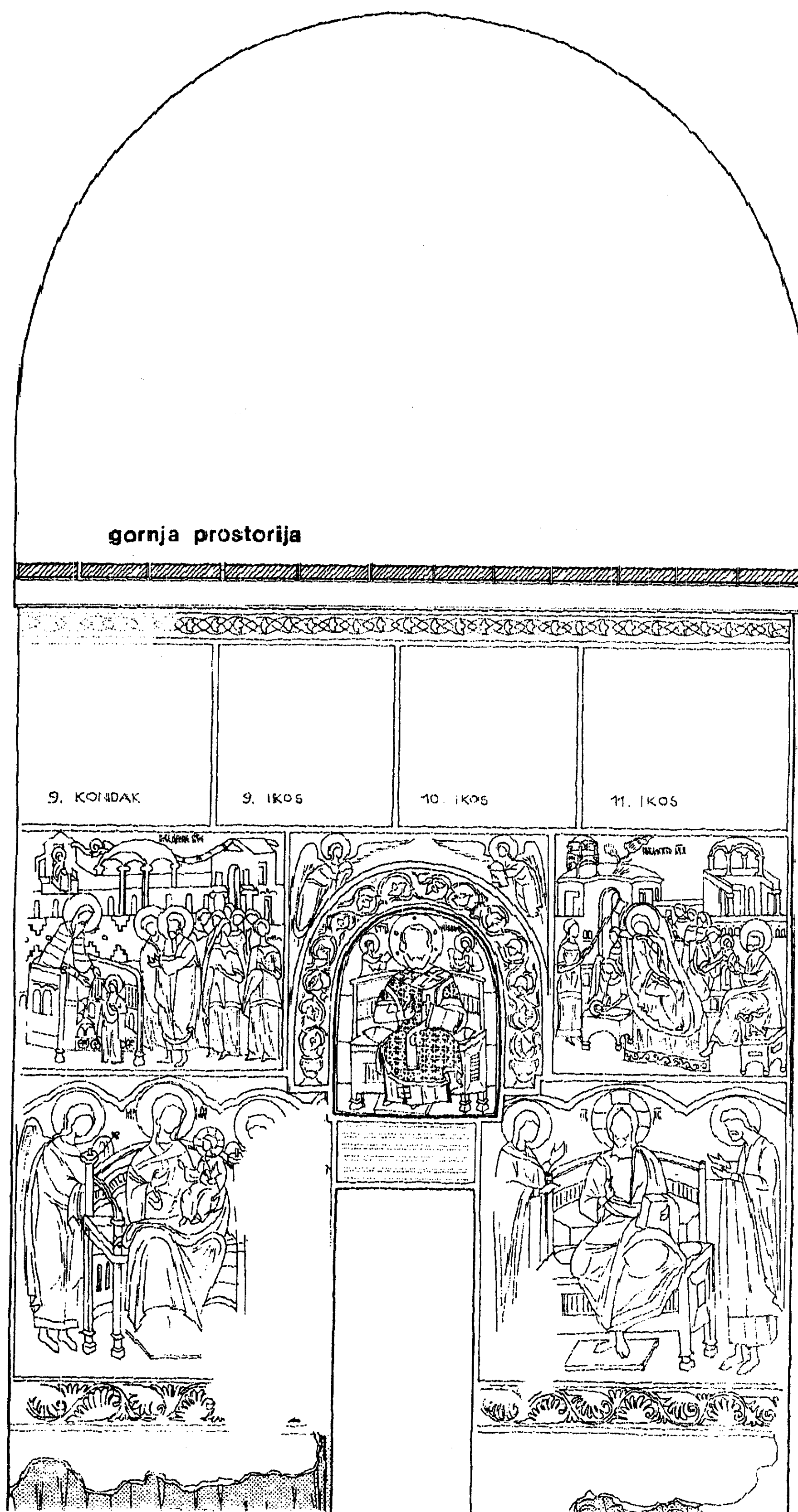
мично је сачуван лик Богородице у медаљону, који су пратили фризови са допојасним представама пророка.

За разумевање програма нартекса незаобилазан је у целини сачуван живопис никољске припрате. Наиме, у оближњем поткабларском манастиру Никољу уз старију триконхалну цркву дозидана је припрата.[52] Судећи по траговима доњег слоја живописа у соклу, првобитна фасада цркве била је осликана.[53] Накнадно изграђена припрата имала је спратну просторију, а зидне слике добио је само доњи простор 1637. године, о чему говори натпис исписан овде на уобичајеном месту, над пролазом из припрате у

површини северозападног пиластра. Од циклуса Акатиста сачуване су само три сцене на северном делу свода: Поклоњење мага, Повратак мага у Вавилон и Бекство у Египат, дакле илустрације 5. икоса, 5. кондака и 6. икоса. Према сачуваним сценама може се закључити да је и овај циклус почињао у источном углу јужног дела свода и настављао се при врху западног зида, који је срушен у XIX веку.

52 Никољска црква, вероватно најстарија међу овчарско-кабларским манастирима, првобитно је била без припрате. На то указује виша чињеница: постојање неке врсте широког сокла само око наоса, мала разлика у дебљини зидова наоса и припрате као и јасна стилска разлика у обради прозорских отвора припрате. На жалост, не постоји документација о конзерваторским радовима које је почетком шездесетих година извео Народни музеј, када је обијен стари малтер и када се могла видети вертикална дилатациона спојница. Ова спојница је у виду пукотине уочљива данас једино на старом фасадном живопису јужног зида.

53 Трагове доњег слоја фресака запазио је још В. Петковић (нав. дело, 178). Оне вероватно потичу из времена осликавања цркве. Према натпису на западном зиду наоса, црква је живописана 1587. године, како је годину исправно читао најпре Ј. Вујић (нав. дело, 152), затим и Љ. Стојановић (нав. дело, VI, 236, бр. 791). Копу је већина истраживача касније читала као сигму, па је живопис лошег квалитета сматран готово сто година млађим но што јесте, уп: В. Петковић, нав. дело, 185; С. Петковић, *Замирање. Уметност у ратним годинама (1683–1699)* у: Историја српског народа III/2, Београд 1993, 421–422. Др Гојко Суботић је у листу Чачански глас јуна 1993. године потврдио читање копе.



Сл. 16. Црква манастира Никоља, распоред фресака на источном зиду припрате (цртеж Б. Пешић)

наос.[54] Иако јасне стилске разлике оспоравају претпоставку да су никољски зографи исти они који су осликали Благовештење и Јежевицу,[55] неоспорна је иста замисао садржаја: над веома високим соклом са орнаментом који и овде опонаша мраморирање налази се галерија стојећих фигура, међу којима једину новину представља појава св. Сисоја над отвореним гробом; зона медаљона налази се на три зида, док је на источном нема; циклус Богородичиног акатиста почиње у источном углу јужног зида и, обишавши пун круг кроз седамнаест композиција, завршава се у јужном углу источног зида сценом насталом према 11. икосу; у нивоу таванице, између греда, као и у Благовештењу, исликан је орнаментални фриз; зидови спратне просторије и свод никада нису били живописани (сл. 15).

Ако је сличност програма припрата поменутих цркава несумњива, онда је за одређивање тематике источног зида кључан и незаобилазан живопис у Никољу. Прекидајући зону стојећих фигура, на источном зиду и то уз пролаз што води у наос, смештене су представе Богородице са малим Христом на трону и арханђелима Рафаилом и Уриилом, на северној страни, а на јужној Христос на престолу са Богородицом и св. Јованом, у Деизису. Изнад ктиторског натписа, у линети, уобичајено је насликан патрон храма, св. Никола. У истој зони приказане су две Богородичине сцене: Рођење и Ваведење. Највиша зона украса садржи, како је речено, сцене Акатиста (сл. 16).

Припрате Благовештења, Јежевице и Никоља, осликане у размаку од свега пет година, својим програмом несумњиво представљају део општих схватања намене и украса овог простора у првој половини XVII века. Основно обележје припрате јесте Богородица, чак и у црквама које нису њој посвећене. Спајају се Богородичине теме, чији су извори химнографски, са одабраним сценама њеног апокрифног житија, пре свега Рођењем и Ваведењем.[56] Тамо где је простор дозволио – као у Јежевици – приказан је и циклус патрона. У Никољу, због спратне конструкције није било места осим за лик храмовног патрона у линети; Богородичине теме потиснуле су га на јужну фасаду, на којој је опширно житије популарног светитеља сведено на сажет циклус.

Најзад, у Никољу представљени пандани уз улаз у наос, седеће фигуре Богородице и Христа, положајем се везују за средњовековну традицију, али се не може говорити само о пуком понављању средњовековног обрасца. Арханђели уз Богородичин трон и деизисни садржај наспрамне целине често се срећу у споменицима с краја XVI и прве половине XVII века. Са друге стране, савремене престоне иконе такође напуштају раније уобичајену допојасну форму и приказују седеће фигуре Богородице односно Христа у Деизису, те се мора на широј основи посматрати и проблем фреско-икона у поствизантијском сликарству, тачније узајамна веза иконописног и живописног обрасца.[57] Ова поређења још

54 Љ. Стојановић, нав. дело, VI, Ср. Карловци 1926, 113, бр. 10138, В. Петковић, нав. дело, 184–185.

55 Што је, истина опрезно, претпостављано и до сада, уп: С. Душанић – Р. Николић, нав. дело, 8; Р. Станић, *Прилог познавању...*, 20. Међутим, квалитет сликарства никољске припрате знатно надмашује ансамбле сачуване у Благовештењу и Јежевици, а о сличностима се може говорити само поводом програма. Опис фресака у: В. Петковић, нав. дело, 178–181.

56 Ова схема наслеђена је из уметности палеолошке ренесансе, а у познијем периоду понавља се на источном зиду припрате, в: Р. Станић, *Црква Св. Петке у Трнави код Рашке*, Саопштења XIV (Београд 1982), 106.

57 О томе шире: S. Pejić, *Freskoikonen des nachbyzantinischen Zeitabschnitts in Serbien* у: Зборник радова међународног симпозијума у Пловдиву (у штампи).

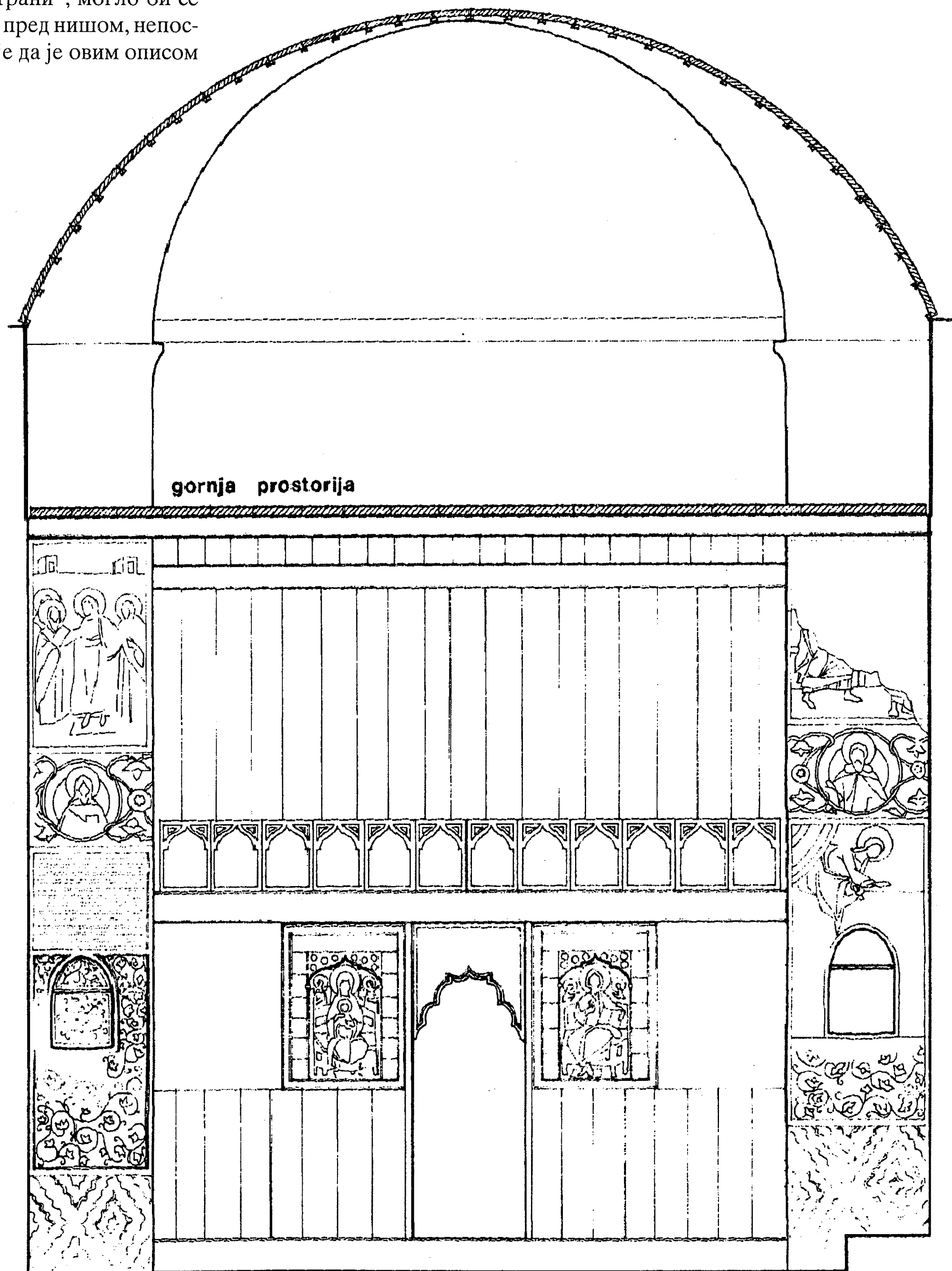
једном потврђују да основни смисао слике лежи у јасном излагању одређене идеје, а да је притом неважан медијум којим је она изражена.[58] Фреске на источном зиду припрате у Никољу имају истоветне мотиве са благовештењским престоним иконама из 1634/5. године. То упућује да је првобитно место икона треће стилске групе била управо дрвена преграда која замењује источни зид припрате.

Исправност ове претпоставке поткрепљује белешка Јоакима Вујића, начињена почетком XIX века. У жељи да тачно одреди положај ктиторског фреско натписа из 1633. године, он оставља овај драгоцен опис: "... у женској опет препрати с леве стране, више престолне иконе, на страни, стоји овај натпис..."[59] Вујић је свакако затекао просторну поделу цркве на припрату и наос када тако лако дефинише просторе. Да после одреднице "више иконе" не стоји и податак "на страни", могло би се помислити да је икона можда стајала пред нишом, непосредно испод натписа. Најзад, важно је да је овим описом изричито утврђен и тип иконе – она је престона. Цртеж понуђене реконструкције задовољава Вујићев опис у свим детаљима (сл. 17).

Никоље упућује на даља поређења. На источном зиду су приказане две Богородичине сцене, Рођење и Ваведење. Ако се вратимо нашој трећој групи, у коју смо сврстали и шест сачуваних празничних икона, морамо се подсетити да једна међу њима приказује Рођење Богородице, што чини логичном претпоставку да се овај, данас непотпуни низ икона налазио у другој зони преграде целом њеном ширином (сл. 18).

Резимирајући реконструкцију преграде између припрате и наоса у Благовештењу, можемо о њој говорити као о предњем иконостасу, који је сав свој украс добио 1634/5. године. У првој зони стајале су престоне иконе, надверје са седластим луком и представом Деизиса стајало би изнад централног пролаза у наос, а у другој зони био би смештен фриз од 12 малих икона са празничним темама. Удвојена деизисна тема препознаје се на престоној икони и надверју.

Не зна се тачно када је уклоњена ова преграда. Почетком XIX века, током Караџићевог и Вујићевог обиласка манастира, вероватно је била на првобитном месту. Почетком XX века, када је Покришкин дошао у Благовештење, делови украса обеју иконостасних преграда били су склоњени у манастирску оставу. Укупан изглед ентеријера знатно је измењен приликом замене старог иконостаса. Нови, велики иконостас Николе Марковића био је 1900. године пренет у Благовештење из оближњег, запустелог манастира Св. Тројице.[60] Током радова на замени иконостаса, дрвена преграда између припрате и наоса је засигурно изазивала велике потешкоће, те се може претпоставити да је тада трајно уклоњена.

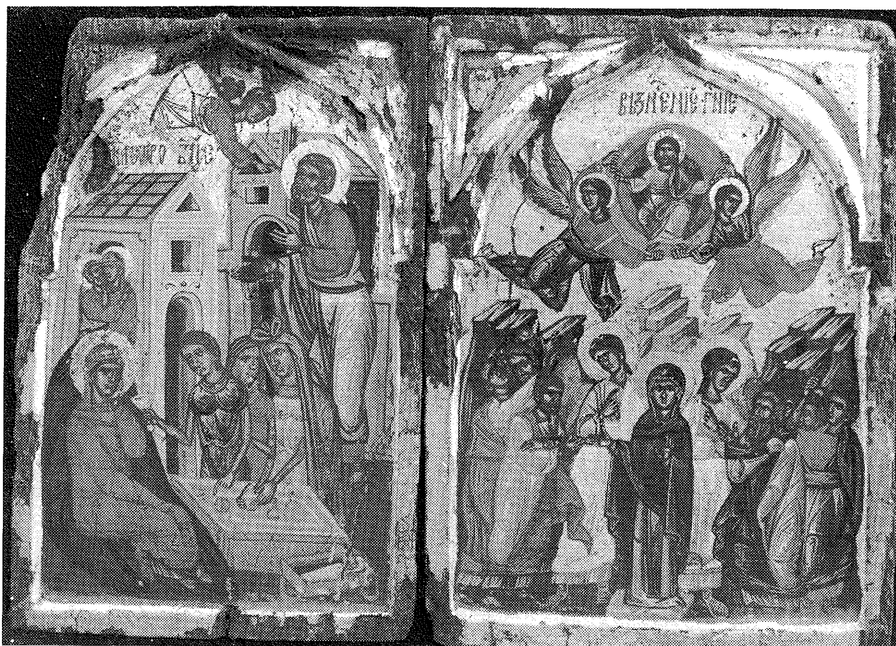


Сл. 17. Благовештење кабларско, реконструкција дрвене преграде између припрате и наоса (цртеж Б. Пешић)

58 И. Ђорђевић, *О фреско-иконама код Срба у средњем веку*, ЗЛУ 14 (Нови Сад 1978), 94–95.

59 Ј. Вујић, нав. дело, 160.

60 С. Пејић, *Тројички иконостас Николе Марковића*, Гласник ДКС 18 (Београд 1994), 157–158.



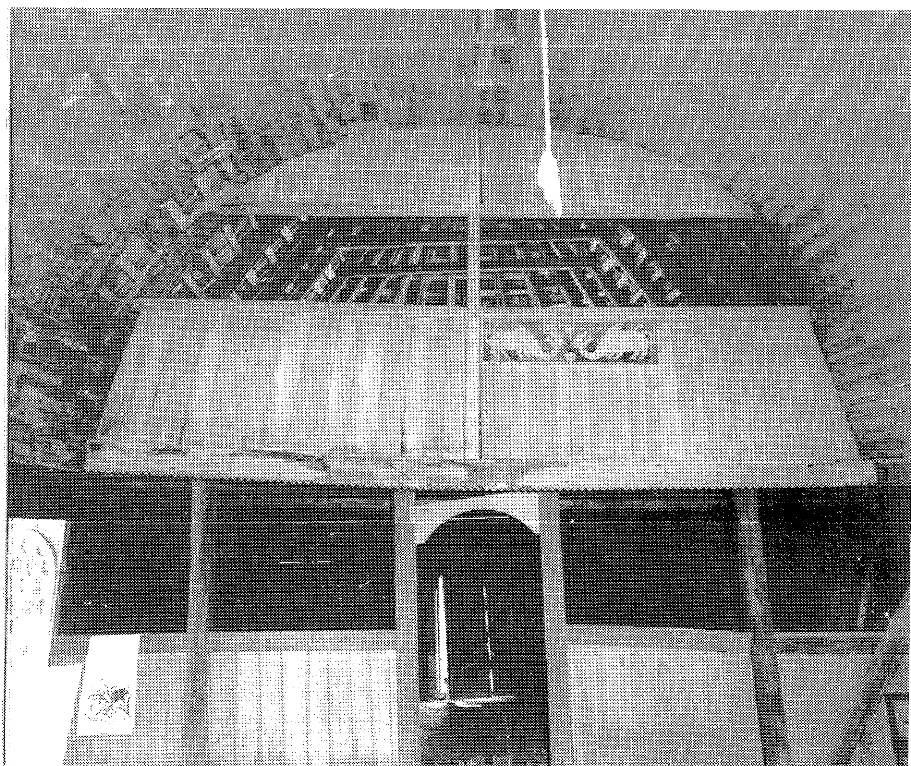
Сл. 18. Иконе Рођења Богородице и Вазнесења, део празничног низа, 1634/5 (фото Н. Живковић, 1994)

Тек физичким раздвајањем простора припрате од наоса на западном пару пиластара и утврђивањем постојања просторије изнад припрате, постаје разумљив распоред благовештењског живописа у певницама и поткуполном простору, који заправо представљају наос. Арханђели на ступцима традиционални су чувари улаза. Западни зидови певничких простора сада одговарају западном зиду наоса, па се тако северно од улаза налазе Константин и Јелена са часним крстом, а јужно њихови уобичајени пандани, српски светитељи Сава и Симеон. Прекидање и наставак Христових циклуса Празника и Страдања на унутрашњим површинама пиластара последица је чињенице да су циклуси смештени само у наосу. Најзад, фреска Успења Богородице се налази на северном зиду пре свега из практичних разлога – нема зиданог западног зида на којем је њено место, па је премештањем на северни привидно поновљена стара иконографска схема, сачувана у Студеници и Градцу. Сликари су се и у Јежевици суочили са истим просторним проблемом и решили га на исти начин као у Благовештењу.

Најзад, да би се у целини реконструисао првобитни изглед благовештењског ентеријера, требало би шире размотрити и питања везана за спратну просторију. У Благовештењу, као и у Никољу, просторија је лишена сваког украса и била је осветљена само уским прозором високо на западној фасади. Трагови сличних просторија изнад припрате налазе се и у оближњим манастирима Стјенику и Клисури,[61] а има знакова да су постојале и у првобитним црквама манастира Јовања и Вазнесења.[62] Изван овог, ширег подручја овчарско-кабларских манастира, насталих или у великој мери обновљених крајем XVI и почетком XVII века, спратну просторију налазимо над високом, дограђеном припратом уз цркву манастира Благовештења рудничког,[63] али и у Пиви, Завали и Житомислићу.[64] Да се до спратних просторија долазило из припрате обичним, дрвеним степеницама кроз отвор у таваници најбоље сведочи управо житомислићка црква.[65]

Сличан модел просторне структуре – не само са спратном конструкцијом над нартексом већ и са лаком преградом између припрате и наоса – до данас су сачувале и цркве брвнаре на територији северозападне Србије, какве су оне у Брезни, Вранићу, Јарменовцима, Миличиници, Покајници, Прањанима, Сечој Реци или Цветкама,[66] а даље на запад налазимо их у Малом Блашку и Јелићки,[67] још западније у Тројеглави.[68] Као у Благовештењу, простор припрате је дефинисан лаком преградом на коју су "окачене и прислоњене уз ограду ... иконе – најчешће празничне".[69] Изнад припрате постоји просторија до које се долази дрвеним степеницама. Скромност њене обраде огледа се и у отвореној кровној конструкцији, тачније, лажни свод над наосом у њој се не наставља, док се комуникација са наосом остварује преко дрвене ограде. Иако су настале на самом крају XVIII и почетком XIX века, цркве брвнаре овог типа доследно понављају једну, давно усвојену, просторну структуру (сл. 19).

Функција спратне просторије над припратом није јасна. Приликом описа цркава брвнара коришћен је, без образложења, термин "хор",[70] док се за репрезентативне



Сл. 19. Црква брвнара у Миличиници, преграда између припрате и наоса, 1791–1794 (фото Р. Живковић, 1979)

61 Засведени западни травеј трихонхалне цркве у Стјенику (основе сличне никољској) има на исти начин постављене греде тавањаче-потпатоснице као у манастиру Благовештењу, а у припрати манастира Клисуре, на висини почетка прислоњених лукова, виде се остаци одрезаних греда тавањача-потпатосница. Можемо претпоставити да се и овде радило о просторији сличне намене. И у Стјенику и у Клисури просторије су биле осветљене по једним малим прозором високо на западној фасади.

62 Првобитне основе манастира Јовања и Вазнесења (насталих вероватно крајем XVI или почетком XVII века) имале су изгледа припрате слично решене као никољска, са бочним улазима: у Јовање се улазило са јужне, а у Вазнесење са северне стране.

63 Распоред живописа објављен је у: *Археолошки споменици и налазишта у Србији II, Централна Србија*, Београд 1956, 176–187. Није уочено да је постојала спратна конструкција, али о њој несумњиво сведоче трагови греда-потпатосница и програм зидних слика.

64 М. Шупут, нав. дело, 82–85; 86–88; 202–207, са старијом литературом.

65 Исто, 84–85.

66 Д. Павловић, *Цркве брвнаре у Србији*, Саопштења V (Београд 1962), 121; 126–127; 140–141; 148; 149–154; 160; 169; 178–179.

67 P. Momirović, *Dve drvene crkve u Bosanskoj Krajini*, Naše starine I (Sarajevo 1953), 151–162.

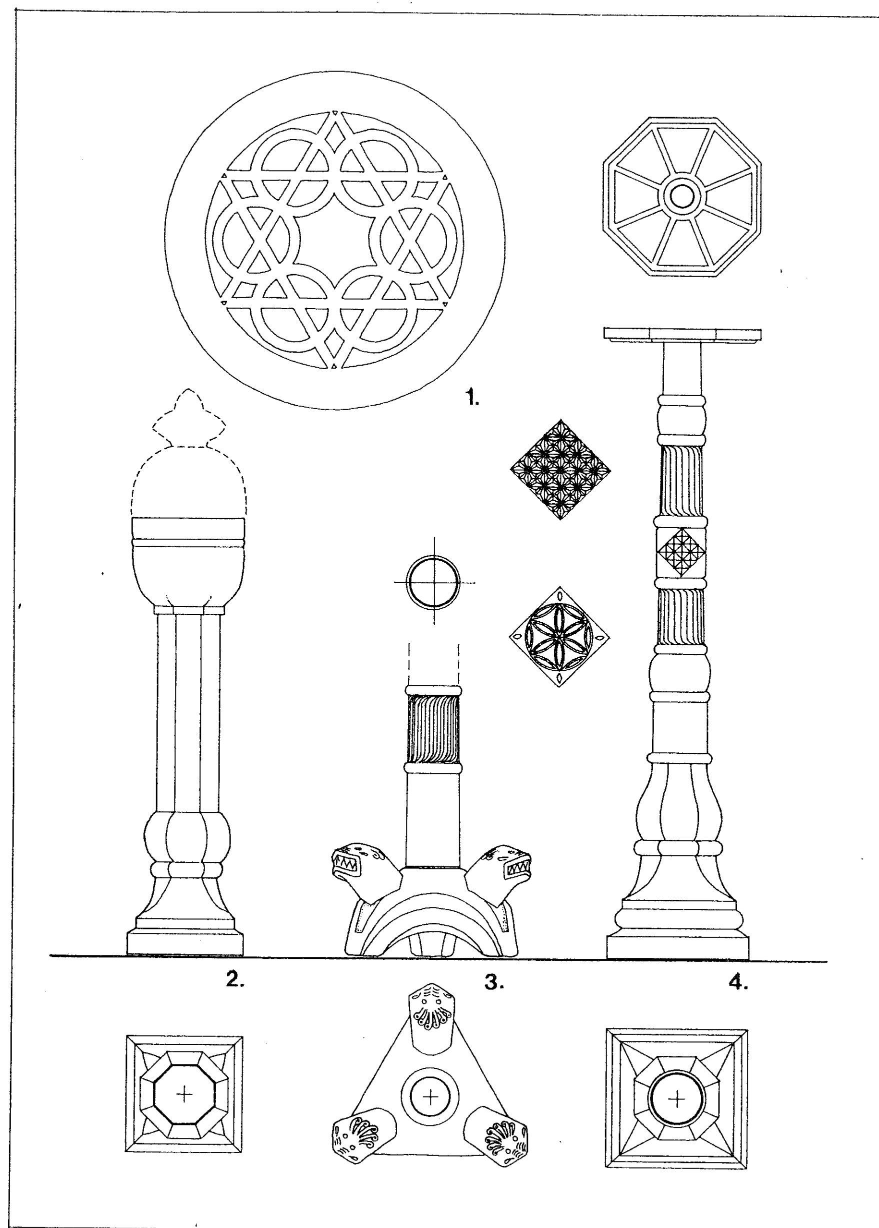
68 Р. Грујић, *Пакрачка епархија, историјско–статистички преглед*, у: Споменица о српском православном владичанству пакрачком у славу Владике Мирона, Пакрац 1930, сл. 55.

69 Д. Павловић, нав. дело, 56.

70 Д. Павловић, нав. дело, 59; P. Momirović, нав. дело, 155, 160.

грађевине као што су Пива или Житомислић помишљало час на скривнице час на катихумене.[71] Не може се прихватити ниједна од понуђених могућности, јер за њих нема никаквих аргумената. Од овде наведених примера, култну намену сасвим поуздано је имала само спратна просторија у Благовештењу рудничком[72] и, можда, у Петковици код Страгара.[73] Са наосом је несумњиво била повезана спратна конструкција у Житомислићу,[74] док се за мали и ниско, готово уз под постављен отвор у Пиви практично не може говорити као о посреднику у комуникацији међу великим просторима наоса и спратне просторије над припратом.[75] У Никољу, Клисури и Завали источни зид горње просторије је раван, компактан, без икаквих отвора или ниша, тако да је она потпуно одвојена од наоса. У Благовештењу кабларском нема трагова који би недвосмислено указивали да ли је спратна просторија комуницирала са наосом или не. Ова разноликост затечених решења не олакшава покушај утврђивања функције. Можда се одговор крије у белешци Николе Булгариса из 1681. године, која баца нешто више светла на овај проблем, те је доносимо у целини у црквенословенском преводу: **оу҆ времена наша ӡида се женска церковь и надъ притворомъ. и такѡ се види да притворъ само слꙋжи ӡа предверїе храма кое е было предхрамїе древныхъ и то мѣсто было свѧто.**[76] Реч је, дакле, о пракси да се над припратом гради још једна припрата, па би приземље служило као предворје храма. Образовани литургичар и учитељ филозофије родом са Крфа, Никола Булгарис, пише о овој пракси као продукту моде свога времена, око средине XVII века, не освржући се на наслеђе прошлости и не помињући катихумену. Грчки[77] и румунски примери[78] потврђују пишчево опажање. Из наших примера се види да је ова савремена помодност била прихваћена, мада нисмо сигурни како је функционисала у пракси.

Једно од питања које захтева краћи осврт јесте и олтарски простор цркве. Чине га узани источни травеј и пространа, споља и изнутра полукружна апсида. Протезис и ђаконикон обележени су нишама, а у апсиди постоји зидани синтронос са "горњим местом" у виду надвишене, засведене полукружне нише.[79] И док се у источном травеју живопис сачувао у целини, у апсиди он не постоји. Разлог томе јесте што је апсида накнадно президана. Због лоше подлоге на којој је фундирана цела грађевина, изгледа да је дошло до појаве пукотина између полукалоте конхе и потпорног лука на који је била ослоњена.[80] Једини начин да се пукотина санира био је презиђивање апсиде, при чему је страдао њен живопис. Приликом презиђивања, апсида је у висини почетка полукалоте у попречном правцу учвршћена једном гредом



Сл. 20. Благовештење кабларско, делови црквеног каменог намештаја: 1. амвонска розета, 2. крстионица, 3. пар свећњака са лавовима на подножју, 4. пар свећњака са профилисаним подножјем (цртеж Б. Пешић)

71 М. Шупут, нав. дело, нав. места.

72 На источном зиду спратне просторије постоји испуст који наговештава функцију олтарске нише, док живопис има следећи садржај: изнад греда је орнаментални фриз-сокл ове просторије, па зона стојећих фигура, Небеска литургија и медаљон са Богородицом и арханђелима у своду, в: *Археолошки споменици*... 180, сл. 194–195.

73 Током истраживачких и конзерваторских радова добро је уочено постојање просторије над призиданом припратом и остаци дрвене међуспратне конструкције. Фрагменти живописа недовољни су за било какву тврдњу о њеној првобитној намени, в: Р. Прокић, *Конзерваторско-рестаураторски радови на црквини "Петковица" код Страгара*, Саопштења IX (Београд 1970), 88.

74 Љ. Којић, нав. дело, 67–68.

75 А. Сковран је изнела претпоставку о катедралној намени Пиве, заснивајући је на идеји патријарха Саватија о премештању патријаршије из Пећи у Пиву. Нејасно је, међутим, зашто у таквом тумачењу, мало даље у тексту, аутор говори о кружном каменом степеништу које из наоса води на спрат припрате као о "тајним степеницама", па спратној просторији приписује намену скривнице, в: *Уметничко благо манастира Пиве*, 11; 29.

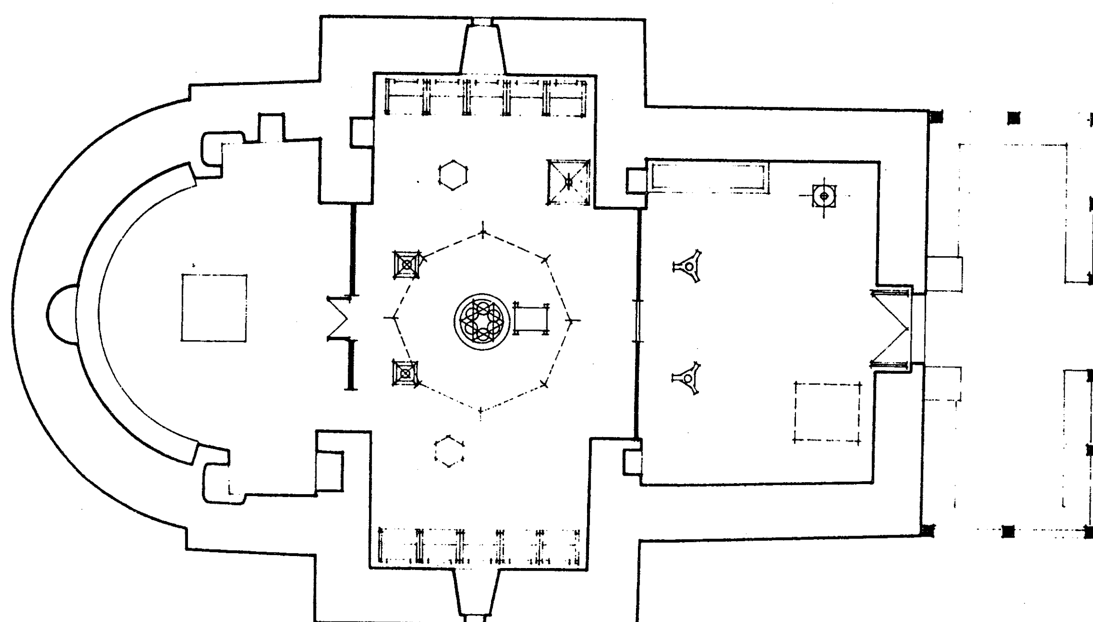
76 **сокровище хрїстїанское то ест толкованїе свѧтыхъ таинъ, свѧтогъ храма, сосꙋдѡвъ церковнихъ, и божественне и свѧщенне лїтꙋргїе, въ бꙋдинѣ градѣ** 1824, 99–100.

77 Ни у грчкој литератури, колико нам је познато, овај проблем није обрађен. Овде наводимо два примера: у цркви манастира Петре спратна просторија постоји над припратом која је дограђена 1625. године, а у репрезентативној цркви манастира Фламури у Магнезији спрат над нартексом дозидан је између 1610. и 1620. године, видети: П. Μυλωνάς, Η Μονή Πέτρας στην Νότια Πίνδο, Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την 'Αλωση, Т. II, Αθήνα 1982, 121–138; Г. Κιξης, Η Μονή Φλαμουρίον στο Πήλιο, исто, 151–166.

78 Када је у Молдавији центар државе пренет из Сучаве у Јаши, читав низ цркава изграђен у новој престоници у XVII веку имао је спратне просторије над припратом, за које се претпоставља да су имале функцију скривнице, в: D. Nastase, *Tainite si metereze la vechile biserici din Jasi*, Studi si cercetari de istoria artei, anul IV, 3–4 (Bucuresti 1957) 77–99.

79 Овакви "горњи престоли" у виду полукружних засведених ниша постоје у свим овчарско-кабларским манастирима као и у Стјенику, Јежевици и Трнави, у Никољу чак три, али не представљају специфичност овог географског простора.

80 Дубина и квалитет фундирања нису познати, јер је тридесетих година XX века извршено ојачање темеља бетонским прстеном, в: М.Чанак-Медић, нав. дело, 200.



Сл. 21. Благовештење кабларско, првобитна просторна структура храма (цртеж Б. Пешић)

затегом, која је – у подужном правцу – паром греда везана за затегу источног потпорног лука. Овом, помало незграпном конструкцијом избегнута је могућност да дође до поновне појаве пукотине. Можда се једна белешка из 1644. године, у којој се наводи да се црква први пут после зидања "понови" и препокри шиндром,[81] односи и на ове радове.

Најзад, оригинални делови намештаја пружају могућност за потпуније сагледавање благовештењског ентеријера. Осим мермерног амвона са геометријским украсом, уграђеног у под,[82] од каменог намештаја сачувани су још крстионица и фрагменти два пара свећњака (сл. 20). Стилизовани лавови представљају базе једног пара, док је други пар свећњака профилисаних база, са украсом у виду розета на стубу и завршном осмоугаоном плочом, био скромније обраде. Ови делови намештаја припадају широко распрострањеној групи производа студеничких клесарских радионица и уобичајени су за то време. Типични су и делови дрвеног намештаја: литургијски налоњ украшен је мушарабијама и низовима токарених стубића, у комбинацији двеју врста дрвета што имитира интарзију; архијерејски престо има сада само токарене стубиће, распоређене у низовима и на полукружном ободу наслона, док је у изворном облику био наткриљен балдахином.[83] Слику унутрашњег простора употпуњавао је, вероватно дрвени, полијелеј о коме се једино може рећи да је висио на осам ланаца окачених о алке које и данас постоје у прстену тамбура (сл. 21).

Редефиницијом просторне структуре благовештењског храма може се разумети намера његових наручилаца: степенован развој простора од трема до олтара. Вернике је испод покривеног трема упозоравао Страшни суд. Ушавши на ниска врата, нашли би се – следећи симболику Симеона Солунског[84] – на "земном месту", у припрати, релативно ниској, скученој и мрачној просторији, са дрвеним степеницама које воде на спрат, са гробницом у југоисточном углу, крстионицом и паром мермерних свећњака пред иконостасом, златним блеском икона на њему и зидним сликама које Богородицу славе као ону преко које води пут ка спасењу. Само одређени могли би да иду даље, у наос који представља небо. Простор, омеђен предњим и олтарским иконостасом, ту се развијао како по ширини тако и по висини, са доминантном куполом у којој Пантократор својом жртвом представља залогу могућег искупљења. Но, осим зидних слика, у ентеријеру наоса су се налазили бар литургијски налоњ уз амвон, архијерејски престо, пар мермерних свећњака пред иконостасом и осмострани полијелеј. Најсветији део, олтар, био је затворен сјајем високог, позлаћеног иконостаса. А тамо где се одвија најсветија тајна симболичног претварања вина у Христову крв и хлеба у његово тело, тамо где је часном трпезом означено присуство Христово, његова колевка и његов гроб, у олтару је, као "пренебесном месту", приступ допуштен само посвећенима.

Кабларски манастир Благовештење, грађен и постепено украшаван током прве половине XVII века, захваљујући очуваности свих битних елемената ентеријера важан је за разумевање како уметничких токова, тако и укуса средине свога времена. Он представља образац за сагледавање њему савремених храмова који су до данас сачувани у знатно мањем степену, а реконструисани ентеријер могао би да послужи као модел схватања простора храма у последњим деценијама умирућег средњег века.

81 Љ. Стојановић, нав. дело, књ. I, 350–351, бр. 1381–1382. Упореди и: П. Швабић, *Бог̄ословска екскурзија – п̄ут̄не белешке*, Гласник Православне цркве 27–28 (Београд 1909), 313–314.

82 М. Чанак-Медић, *Неки п̄римерци црквеног̄ намешт̄аја, амвонских п̄лоча и п̄розорских т̄ранзена,* Зборник Народног музеја IX–X (Београд 1979), 533.

83 О оригиналном облику сведочи, опет, стара фотографија, в: П. Покрышкинъ, нав. дело, т. XL.

84 И. Дмитревский, *Историческое, догматическое и таинственное изъяснение божественной литургии*, Москва 1897, 384.

Church of the Annunciation in Kablar Canyon

Original spatial structure and interior

Svetlana Pejić – Blagota Pešić

Inspired by a reconstruction of the iconostasis in the monastery church of the Annunciation beneath Mt. Kablar, the authors deal not only with the original appearance of the iconostasis but also with the question of the spatial structure and interior of this church.

Work on the reconstruction of the iconostasis was based on: original parts (preserved in the monastery of the Annunciation, the monastery of the Holy Trinity on Mt. Ovčar and in the National Museum in Belgrade), data drawn from old photographs (three taken in 1902 by P. P. Pokriškin and one taken between the two world wars kept in the museum) and a number of inscriptions and traces on icons and frescoes in the church of the Annunciation.

According to time of origin and stylistic characteristics all elements were divided into three groups. The first consists of only one icon – the Mother of God Hodegetria painted in 1601/2 by master-painter *(zographos)* Mitrofan. The second group of icons is more numerous, dating from 1632/3 and includes: the royal doors, an upper-row image of the Deesis and an upper-row painting of the Hospitality of Abraham, a Deesis Act, dividing sections and the final cross with a Crucifixion and accompanying parts. A separate group from 1634/5 include: a pair of main icons – an enthroned Mother of God with the infant Christ surrounded by prophets, and an enthroned Christ, surrounded by the Apostles, an upper-row icon with a Deesis and seven small icons with the Feasts of the Church.

The icons formed two iconostasis ensembles. One was the altar screen essential from the liturgy, which acquired the main icons immediately upon construction of the church in 1601/2. Mitrofan did at least the three main icons, but at the same time in fresco technique the donor inscription on the west facade above the entrance to the church, and the Annunciation in the lunette. Just after construction the church had modest ornamentation. Three decades later, 1633, frescoes were painted in the interior, on the west facade a composition of Judgement Day around the lunette, while the altar

screen was supplemented with icons indicated as the second group. The appearance of the altar screen and the arrangement of icons conform to iconostases surviving from the second half of the 16th and the 17th centuries (Dečani, Morača, Piva, Žitomislić, Podvrh, etc.).

The interior of the church of the Annunciation had not thereby acquired its final appearance. Only a year or two after the fresco painting and additions to the iconostasis, a light wooden construction between the western pair of pilasters, their existence proven by traces on the frescoes, was also treated like an iconostasis, this forming elements for the third group. In the interior of the church of the Annunciation one can therefore speak of a front screen and an altar screen, or of two iconostases.

The church of the Annunciation lacked the usual nartex, but instead the west bay – until the reconstruction of the screen – served as a narthex. Above this was another chamber, defined by regularly placed beams (for the ceiling and floor) and the fact that above the level of these beams there were no frescoes.

The wall painting programme supports the suggested spatial division. In the west bay-narthex painted above the plinth course (socle) were holy monks, hermits and local Serbian saints: dominating the medallion zone are images of female saints; the cycle of the Akathistos hymn to the Virgin begins on the west face of the southwest pilaster and ends on the west face of the northwest pilaster. The central bay under the dome, extended with choir apses, running only from the front screen to the altar iconostasis comprises the naos. Here, depicted above the plinth course, which is higher than in the narthex, on the pilasters are the archangel guardians of the entrance, on the west walls of the choir apses the emperor Constantine and Helen on the north, and opposite them SS Simeon and Sava Nemanjić on the south side, while in the upper registers cycles with the Feasts of the Church and the Passion. The Dormition of the Virgin is located on the north wall since a west wall did not exist.

This layout for the painting programme was typical of churches from the second half of the 16th and the 17th centuries. The closest analogy to the church of the Annunciation is the church of St. Nicholas in Ježevica, which also had a wooden screen between the narthex and naos (painted in 1636/7). Relevant for the fresco programme and arrangement of icons on the front iconostasis in the church of the Annunciation are the frescoes in the narthex of the nearby church of Nikolje dating from 1637.

A special question is raised by the chamber above the narthex. Access was by wooden stairs from the narthex, although it is not known whether it connected with the naos and what its purpose was. That this was not a specific characteristic of the church of the Annunciation can be seen from other examples, not only nearby (the churches of Nikolje, Stjenik, probably Jovanje and the Assumption) but also further abroad (Klisura, the Annunciation at Rudnik, Petkovica at Stragar, Žitomislić, Zavala, Piva) and a similar model surviving in several large log cabin churches (Brezna, Jarmenovci, Miličinica, Pokajnica, Pranjani, Seča Reka, etc.).

Finally, original parts of the furnishings preserved at the church of the Annunciation give a more complete idea of the interior. Surviving stone furnishings include: an ambo rosette with geometrical ornamentation set in the floor, a baptismal font and fragments of two pairs of candelabra; of the wooden furnishings only the liturgical lectern and bishop's throne, while all that is known about the polyelaion is that it hung from eight chains, hooks surviving in the ring of the drum.

A redefinition of the spatial structure of the church of the Annunciation permits an understanding of the aims of its patrons; a gradual development of the interior from the entrance beneath the portico through a low, small and sombre narthex to the space of the naos, developed in width and height, with a dominant dome, to the sanctuary enclosed by the iconostasis accessible only to the clergy. The fine state of preservation of elements of the original interior of the monastery church of the Annunciation has allowed a complete reconstruction, so that it can serve as a model for studying less well-preserved churches dating from the first half of the 17th century.

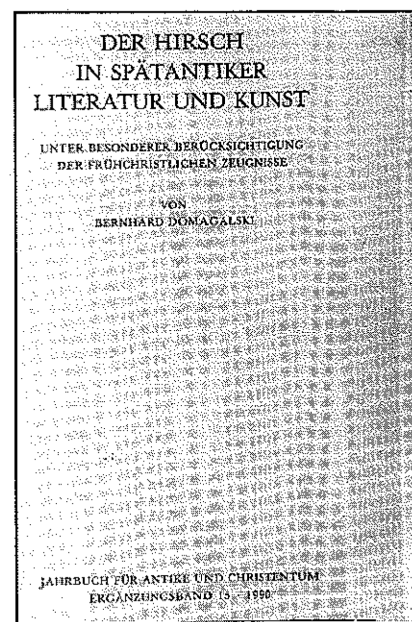
КЊИГЕ

Bernhard Domagalski

Der Hirsch in Spätantiker Literatur und Kunst Unter besonderer Berücksichtigung der früchristlichen Zeugnisse

Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 15, Münster 1990

198 страна, 32 табле црно-беле, 1 репродукција у боји



Из литературе посвећене ранохришћанским споменицима често се стиче исувише уопштен утисак да представа јелена константно носи исту, непромењиву, симболику тумачену, готово увек, почетним стихом четрдесет другог псалма Давидовог ("Као што кошута тражи потоке тако душа моја тражи тебе, Боже!"). Ова књига Бернхарда Домагалског настала је из намере да се увидом у текстове различитих литерарних традиција позне антике, паганске, јеврејске и хришћанске, утре пут ка сагледавању очигледно вишезначне симболике јелена у ликовној уметности тог раздобља.

Прво поглавље посвећено је општем разматрању јелена као животиње. Текст је даље подељен на пет већих глава од којих је прва посвећена природословним списима и белешкама о јелену код паганских, јеврејских и хришћанских аутора, док се остале баве ликовним представама овог мотива најпре као појединачне фигуре а потом и у склопу нешто сложенијих сцена као што су јелен и дрво, јелен и пастир и поједине библијске сцене у које је укључена представа ове животиње. Уз примедбе о општим својствима јелена, у оквиру прве главе посвећене природословљу, посебно су разматране сасвим јединствене особине ове животиње, како оне везане за њен спољашњи изглед тако и за унутрашњу природу њеног бића. Мањи одељци посвећени су јеленским роговима, размножавању јелена, његовом животном веку као и његовој страшљивости и брзини. Друга глава, посвећена ликовним представама појединачних фигура ове животиње, садржи посебне одељке у оквиру којих се споменички материјал дели по техникама и намени и то на представе појединачних фигура јелена на ситној пластици и предметима свакодневне употребе, у архитектонској пластици, на подним мозаицима и, коначно, у сепулкралној уметности. У паганском природословљу јелени слове као достојанствене и лепе шумске животиње, високог и продорног гласа, великих рогова којима се приписује исцелитељска моћ. Јелен се сматра изузетно дуговечном животињом а његова јетра поседује животворна својства. То је мирна, плашљива, стидљива животиња чија је брзина нарочито слављена. У јеврејској и хришћанској литерарној традицији, у Старом завету, Талмуду и код црквених отаца, ове одлике јелена често сведоче о мудрости и моћи Господњој. Многобројни предмети израђивани од текстила, стакла, керамике, метала, употребљавани у свакодневном животу како међу паганима тако и међу Јеврејима и хришћанима, на широком подручју Римског царства – од Германије, преко Илирика и Јудеје до Африке – украшавани су појединачним фигурама јелена чију природу аутор оцењује као орнаменталну а не симболичку. Слично је и са пластиком и подним мозаицима који су красили јавна здања, приватне стамбене просторије и сакралне просторе, па чак и црквеним мобилијаром (Максимијанова катедра, Равена) и књижном илуминацијом (*Рабулино јеванђеље*, Фиренца, Plut. I 23). Једини изузетак у погледу могућег увођења симболике представља група равенских амвона (VI век) као и подни мозаици из Антиохије и синагоге у Ма'он-Нириму у Израелу (VI век) са представама птица, копнених и водених животиња које се могу тумачити у космолошком контексту, као слика света који прима реч Божију, тј. као слика царства мира како га описује Исаија 11, 6–8. Први наговештај јелена као симбола дугог живота или раја среће се у сепулкралној уметности, у сликарству катакомби везаном како за паганске тако и за хришћанске сахране где се везује за представе Елизијума. Јелен који стоји уз дрво припада, по мишљењу аутора, кругу позној антици омиљених буколичких сцена са представом пастира окруженог животињама, из којег се дубљом симболиком издвајају једино представе јелена и пастира на луковима изнад тромпи крстионице

у Напуљу (прва половина V века). Домагалски сматра да се ова представа може схватити као илустрација четрдесет и другог псалма са посебним есхатолошким значењем. Коначно, у оквиру библијских, пре свега старозаветних сцена, јелен је тек једна од многих животиња из приче о рају, Нојевом ковчегу или из Исаијиног прорoштва о царству мира.

Друго поглавље, посвећено борби животиња и лову, подељено је на главе које посебно разматрају најпре саму борбу животиња, потом лов, јелена и Дијану и, коначно, учешће јелена у играма у арени. Глава посвећена лову даље детаљно разматра лов уопште, са посебним одељцима посвећеним писаним изворима о лову на јелене, затим споменичкој грађи са представама лова на јелене, потом ловачког пса и јелена, лова на јелене праћеног ловом на дивље свиње, као и лова на јелене уз лов на лавове и, коначно, хајке или потере за јеленом. Испитујући најпре писано а потом ликовно наслеђе, Домагалски закључује да се описи и представе борби животиња чешће јављају у паганској него у хришћанској литератури и ликовним уметностима. На читавом низу паганских саркофага представа лава који прогони јелена била је слика смрти. У хришћанској литератури и ликовним уметностима сцене борби животиња јављају се у својству антитезе општег космичког месијанског мира. Прелазећи потом на тему лова, Домагалски закључује да су пагански аутори заинтересовани за лов као такав, као подвиг, док је у хришћанској литерарној традицији он често алегоријска слика прогона Исуса и његових следбеника. На паганским надгробним споменицима сценама лова изражава се хероизација умрлог. С друге стране, код хришћана представа ловца који убија лава, најчешћег непријатеља јелена, изражава наду самог поручиоца у победу над смрћу. Док сцене лова подједнако припадају паганским, неутралним и хришћанским споменицима, Домагалски сматра да представе хајке на јелена на саркофазима треба пре сврстати у неутралне него у паганске мотиве, пошто готово ни на једном примерку није јасно назначена религиозна припадност сахрањеног. У том светлу он хајку тумачи као алегорију живота који се завршава смрћу. Предмет особите пажње овог истраживача била је изузетно монументална представа хајке и лова на јелене у куполи позноантичке грађевине у Сентселсу у Шпанији (средина IV века). Разматрајући архитектонски склоп ове грађевине, Домагалски доводи у питање њену претпостављену сепулкралну намену као маузолеја цара Константа, што показује да је мотив хајке и лова на јелене могао бити заступљен како у сепулкралној уметности тако и у де-корацији царског резиденцијалног комплекса. Истраживања мотива јелена и Дијане показују да је он био веома популаран и широко заступљен у паганској литератури и ликовним уметностима. Као једину представу Дијане праћене јеленом која се може довести у везу са хришћанским кругом споменика Домагалски наводи зидну слику у једној подземној просторији на Виа Ливенцо (Via Salaria vetus) у Риму код које није могуће тачно одредити да ли је служила као крстионица, нимфеум или пак као култни простор неке паганске секте са наговештајима хришћанства. Када су у питању сцене везане за игру у арени, у које су укључени и јелени, сасвим је извесно да оне, услед црквене забране циркуских игара, потпуно изостају са хришћанских споменика док су, с друге стране, веома честе у кругу паганских споменика.

Мотив јелена у митовима, легендама и предањима предмет је трећег поглавља. Познато је да се јелен помиње у многим митовима везаним за паганска божанства, митолошка бића и хероје као и у паганским али и хришћанским предањима. Премда је тематика античких митова и легенди готово увек предмет осуде црквених отаца, јелен принет божанском интервенцијом на жртву уместо Ифигеније схвата се као извесна, иако не директна, аналогија старозаветне приче о спасавању Аврамовог јединца. Мит о Орфеју, у чијој животињској свити стоји и јелен, брзо је изгубио своје паганско значење па се као неутрална тема јавља и на хришћанским споменицима. С друге стране, мит о Актеону био је предмет осуде међу хришћанима. Црквени оци у Галији нарочито су били истрајни у борби против народног обичаја преоблачења у јелена, везаног вероватно за култ бога Цернуноса, божанства које преузима елементе мита о Актеону. С друге стране, јелен се у хришћанским предањима често јавља као Божији знак.

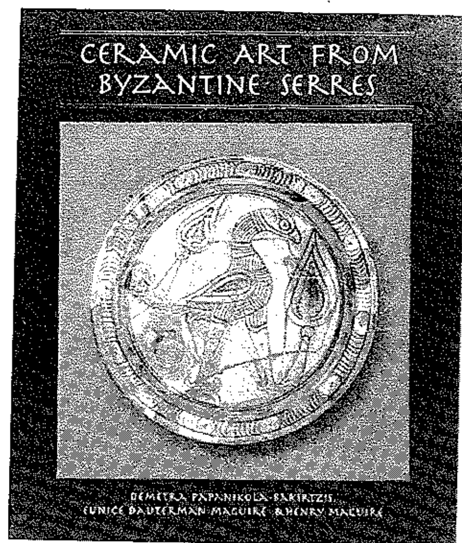
У оквиру четвртог поглавља Домагалски пажњу посвећује јелену као носиоцу симболичког значења. Посебне главе посвећене су алегоријским сликама изграђеним на мотиву јелена и његових рогова, страшљивости и брзине, лепоте и елеганције, затим јелену као животињи пролећа, јелену на води, односу јелена и змије, улози јелена у лечењу и магији и, коначно, односу између јелена и крста. Преузимајући многе слике и поређења паганских аутора и везујући их за старозаветна пророштва, црквени оци граде хришћанске алегорије о јеленским роговима, плашљивости, брзини, лепоти и елеганцији. Рогови постају слика Старог и Новог завета па и саме вере хришћанске а јелен алегорија не само физичког већ и духовног исцељења које ће се у потпуности испунити са другим доласком Христовим. Иако за то не постоје директне паралеле у писаној традицији, Домагалски сматра да се због својих природних одлика јелен јавља као атрибут персонификација и генија пролећа на појединим саркофазима са представама годишњих доба (III век), недефинисано хришћанске или паганске намене. Мотив одласка јелена на воду, као што показује Домагалски, дубоко је утемељен како у паганској тако и у јеврејској и хришћанској литератури. У Старом завету, према првом стиху четрдесет другог псалма, слика јелена који жуди за водом изражава чежњу за Господом. У светоотачкој литератури ова алегоријска слика изражава и сасвим одређену врсту чежње – чежњу за Господом који је извор, жеђ за његовом Речју. Поређењем верника, посебно катихумена који жуде за извором опроштаја грехова, са јеленом који тражи изворе бистре воде, Псалам 42, 1, који се певао током обреда крштења, најчешће се доводи у везу са крштењем. Због баптизмалног значења мотив јелена на води често је заступљен у декорацији ранохришћанских крстионица, на подним и зидним мозаицима, а седам сребрних скулптура јелена окруживало је базен Константинове крстионице у Латерану (IV век). Током V века постројења чесми у неколико римских цркава и крстионица била су израђена у виду сребрних фигура јелена (крстионица цркве Св. Гервасија и Протасија, данас цркве Сан Витале; Санта Марија Мађоре). Поред крстионица Домагалски наводи и споменике фунерарне намене, међу којима је свакако најпознатији маузолеј Гале Плацидије у Равени (око 450. године). Позивајући се на закључке многих претходних истраживача Домагалски сматра да се представе јелена овде јављају као алегорија уздања верника у васкрсење

мртвих и вечно блаженство на крају времена. Њихово есхатолошко значење није засновано само на тексту 42. псалма већ и Откровења (21, 6; 22, 17) и Јеванђеља по Јовану (4, 14). Исто значење Домагалски налази и у мотиву јелена на води са ранохришћанских саркофага. Варијанте овог мотива, у виду јелена који се напаја из кантароса или на четири рајске реке, уз опште имају и сасвим специфична значења. У представи јелена на кантаросу, са подних мозаика и штуко декорације позноантичких вила и култних грађевина, скулпторалног украса саркофага, делова црквеног намештаја и сребрних тањира, Домагалски види пре свега слику буколичког блаженства. Непосредно везивање ове представе са текстом Псалма 42, 1 извесно је само тамо где је он дословно исписан (подни мозаици консигнаторијума у Салони, крај V – почетак VI века, и цркве у Кхирбет ел-Хадати у Израелу, V век). Прелазећи потом на мотив јелена који се напаја на четири реке, Домагалски закључује да је такво решење хришћанска новина у иконографији ове животиње, формирана под утицајем егзегезе по којој је сама црква заснована на стени из које, као у рају, истичу четири реке, четири јеванђеља, извори воде живе (Откровење 22, 1). Јелени у овом контексту представљају вернике који се на том извору напајају уздајући се у вечни живот. Тиме ова сцена стиче наглашеније есхатолошко значење. У том светлу тумачи Домагалски јелене који се напајају на четири реке у декорацији апсида читавог низа римских базилика IV и V века, од Латеранске базилике, преко базилике Св. Петра до цркве Санта Марије Мађоре, па и оне из IX века (лунета капеле Сан Зено). Истом мотиву у рељефној декорацији више ранохришћанских саркофага аутор даје сотериолошко значење. Разматрајући мотив јелена који убија змију Домагалски образлаже како је паганском и јеврејском природословљу али и хришћанској егзегези и *Физиологу* било добро познато да се змије плаше и беже од јелена који их извлачи из рупа (отуда етимологија његовог имена на грчком, ἔλαφος) и једе а да му змијски отров не шкоди. За разлику од паганског природословља, у светоотачкој литератури његовим одликама придаје се симболичко значење. Често се жудња јелена за свежим извором (Псалам 42, 1) тј. водом живом (Јован 4, 10–14) тумачи огромном жеђу која се у њему разгори након што је појео отровницу. Наводећи многе представе јелена који се бори са змијом, од сасанидских штуко рељефа преко подних мозаика Велике палате у Цариграду до фреско декорације у Бавиту, Домагалски закључује да овај мотив увек представља победу добра над злом из чега проистиче и његова баптизмална симболика коју он види у подном мозаику либијске цркве у Каср Ел-Лебији (VI век). Веома занимљив одељак у оквиру поглавља о јелену као симболичкој представи посвећен је улози која му је приписивана у исцелитељству и магији. Код пагана и Јевреја делови јеленског тела коришћени су у козметици и медицини а амајлије са његовим роговима имале су апотропејску улогу. У текстовима хришћанских амајлија јелен је слика верника коме Исус помаже посредством арханђела Михаила. Четврто поглавље закључено је одељком посвећеним односу јелена и крста. Домагалски сматра да представа крста окруженог јеленима, на саркофазима као што су они епископа Еклезија и Урсицинуса у цркви Сан Витале у Равени (средина VI века) и у сликарству ранохришћанских гробница (Милано, V–VI век), имају сотериолошко значење.

Ова књига замишљена је као приручник у интерпретацији односа између текста и слике а превасходни циљ аутора, по сопственом сведочењу, био је да сабере готово све познате позноантичке писане изворе као и ликовне представе које приказују јелена речју или сликом. У том смислу посебно је значајан каталошки део којим се књига завршава, где је грађа литерарног и ликовног наслеђа сврстана у следећих шест целина: текстови паганских аутора, текстови јеврејских аутора, текстови хришћанских аутора, пагански и неутрални споменици, јеврејски споменици, хришћански споменици.

Књига Бернхарда Домагалског посвећена јелену у позноантичкој литератури и уметности, замишљена без претензија да се упушта у широке дискусије о појединачним изворима и ликовним остварењима, доприноси сагледавању континуитета трајања античких мотива и њиховог значења у хришћанској егзегези и ликовним уметностима као и појаве нових хришћанских литерарних слика и иконографских решења. Томе нарочито доприноси методолошки приступ аутора који у оквиру одређених тематских целина упоредо разматра паганске, јеврејске и хришћанске писане изворе као и ликовне представе које се тим религијским традицијама приписују, наглашавајући истовремено да их није увек могуће потпуно разлучити. Такав приступ на најбољи начин осликава атмосферу синкретизма у духовном и уметничком животу времена о којем је реч. Ова књига свакако представља значајно полазиште у сваком даљем разматрању симболике јелена, као и других животиња, утемељене у природословљу, егзегези и популарној традицији магијских обреда, не само у ранохришћанској већ у уметности читавог средњег века.

Јелена Ердељан



Ceramic Art from Byzantine Serres

Demetra Papanikola-Bakirtzis, Eunice Dauterman Maguire and Henry Maguire
Contributions by Charalambos Bakirtzis and Sarah Wisseman

Illinois Byzantine Studies III
University of Illinois Press
Urbana and Chicago 1992

стр. 73, 26 слика у тексту,
IV табле у боји

Луксузно опремљена публикација о керамичкој уметности у византијском Серу резултат је плодне сарадње стручњака из Службе за заштиту византијских старина у Кавали и оних са америчког Универзитета у Илиноису на откривању значајног керамичког центра XIII–XIV века у Серу. Објављена је 1992. године поводом истоимене изложбе у Krannert Art Museumu при Универзитету Илиноиса у Urbana-Champaign.

Садржај публикације чине предговор, четири поглавља о византијској керамици из пера угледних стручњака-керамолога, речник техничких термина у области керамике и попис одабране библиографије из ове области.

У првом поглављу са насловом "Византијска керамика у историји уметности", аутори Eunice Dauterman Maguire и Henry Maguire расматрају све вредности трпезне декорисане керамике: слободу коју су имали византијски керамичари при стварању својих инвентивних композиција, комбинујући често фантастичне облике из животињско-биљног света; домете њихових знања технологије, на основу којих су помоћу цртежа и сликане полихромије постизали жив, импресионистички ефекат, нарочито на производима у XIII–XIV веку; значај византијске керамике која, кроз открића на разним локалитетима, указује на њену распрострањеност широм Византијског царства и изван његових граница; најзад, утицај културе Блиског истока, који се огледа у преузимању мотива из разних грана примењене уметности у стварању појединих композиција. Све ове констатације вешто су илустроване примерима из колекције византијских тањира из Сера.

Друго поглавље, чији је аутор Demetra Papanikola-Bakirtzis, чини окосницу ове вредне књиге. Под насловом "Сер: центар за производњу глеђосане керамике током позног византијског периода" даје се приказ резултата истраживања, са навођењем локација налаза разноврсне византијске керамике на ужем и ширем подручју Сера. Међу налазима најбројнији су фрагменти здела у сликаном зграфиту, жуто-смеђег и зеленог колорита, истог састава глине, облика и начина украшавања. То су били најбољи показатељи да ове посуде потичу из једног керамичког центра. Захваљујући налазима фрагмената посуда истих особина, које су биле одбачене у недовршеном стању због грешака при печењу или декорисању, као и открићу разних помагала при печењу судова (трипода и глинених уских облица), било је омогућено лоцирање ових радионица на подручју Сера. Њихови најлепши, углавном реконструисани примерци, као и део одбачених, приказани су на најсавременији начин у каталошком делу ове књиге (укупно 25 каталошких јединица). На основу сличности здела из серских радионица са посудама из других локалитета, ауторка је претпоставила да су производи из Сера стизали и до удаљених места (Филипи, Солун, Мелник и др.), међу која су укључени Скопље и Прилеп.

Треће поглавље, аутора Charalambosa Bakirtzisa, насловљено "Белешка о историји и култури Сера за време позног византијског периода" садржи главне моменте из историје, од првог помена у античким изворима до турског освајања, са нешто дужим задржавањем на културној клими XIII и XIV века, када је деловао поменути керамички центар. Поред црквених споменика позног средњег века помиње се и утврђени град, са главном кулом цитаделе, која је, као што нам је познато из велике студије Г. Острогорског о серској области после Душанове смрти, била подигнута за време српске управе над Сером под Стефаном Душаном, о чему сведочи и очувани натпис на кули.

Следи затим каталог одабраних примерака керамичких посуда из Сера и последње поглавље аутора Sarah Wisseman "Анализе материјала византијске керамике", које су извршене у оквиру Програма старих технологија на археолошком материјалу на Универзитету Илиноис у Urbana-Champaign, са циљем да се утврде изворишта глине и састав глеђи.

Представљајући на најбољи могући начин откриће једног великог, досада непознатог византијског керамичког центра са подручја северне Грчке, ова публикација по ерудитски написаним поглављима, од којих је свако мала студија, превазилази оквире каталога изложбе и постаје значајна библиографска јединица у општим сазнањима о византијској керамичкој уметности.

Марија Бајаловић – Хаџи-Пешић

Alexei Lidov

The Mural Paintings of Akhtala

Nauka Publishers Central Department of Oriental Literature
Moscow 1991

129 страна текста,
8 схема распореда живописа,
50 црно-белих фотографија



Фреске из Ахтале, најзначајнијег споменика средњовековног зидног сликарства у Јерменији, биле су и до сада делимично познате науци, углавном преко кратких и успутних белешки и из прегледа јерменске, грузијске и византијске уметности. Монографски обрађене, оне се сада први пут објављују у целини, тачно датују и веома помно анализирају њихова иконографија и стил. На тај начин, захваљујући труду младог руског византолога Алексеја Лидова, чије смо занимљиве прилоге, један посвећен самој Ахтали, могли да читамо и у *Зографу*, добијамо потпуну студију о овом споменику, студију написану по начелима модерне византологије и засновану на одличној обавештености аутора, како у смислу доброг познавања сликарства XII–XIII века, тако и упућености у литературу о каснокомнинском сликарству и оном из раног XIII века, која је последњих година објављена у свету.

Појава сликаног програма православног карактера у једној цркви на територији Северне Јерменије и до сада је објашњавана постојањем значајне групе Јермена-халкидонита, православне вероисповести, што аутор ове књиге прихвата и оснажује новим аргументима. Он такође истиче чињеницу да је XIII век био период најснажнијег успона халкидонитског покрета у Јерменији, као резултат изгнања Селџука из великог дела јерменских земаља и њиховог укључивања у Грузијско царство. Управо тада на овим подручјима настаје више споменика са фрескама (осим Ахтале, то су црква Тиграна Оненца у Ани, она у Киранци и две цркве у Кобајру), чија је припадност "грчко–грузијској" халкидонитској цркви показана и натписима на грчком и грузијском језику на фрескама. Као монофизитски манастир, Ахтала је сигурно постојала још у XII веку, а почетком наредног столећа, његову конфесионалну промену пратило је подизање нове цркве, у традиционалном облику слободног крста, и њено осликавање. Нови ктитор је био Јован (Иване) Мхаргрдзели, истакнути војсковођа царице Тамаре и намесник освојених јерменских крајева. У почетку и сам припадник монофизитске цркве, прихватио је "грузијску веру" и постао њен најватренији бранилац. Међу манастирима које је обновио, прилагођавајући их православном култу, свакако је најзначајнији био овај у Ахтали, са црквом посвећеном Богородици. Пошто је Јован Мхаргрдзели прихватио нову веру између 1196. и 1205, несумњиво је да су фреске у Ахтали настале после 1205, а свакако пре 1216. године.

Полазећи од чињеница које смо овде укратко навели, Лидов објашњава програм и иконографију одлично сачуваних фресака у Ахтали и одваја пажљиво удео претежног византијског од грузијског наслеђа, уочавајући у њима и локалне, јерменске примесе. Тај спој различитих традиција је доиста видљив, мање у концепцији целине а више у детаљима. Јеванђелисти на пандантифима, на пример, приказани су у попрсјима, са књигама у рукама, обухваћени медаљонима, као што су обично приказивани у грузијској уметности, као што се и остатак 103. псалма (који прославља Бога Творца) на чеоним странама лукова испод куполе дословно поклапа са истим псалмом и на истом месту у истовременој грузијској цркви у Тимотесубанију (1205–1215). Главнина других фресака припада византијској традицији, али занимљиве појединости нису измакле пажљивом оку аутора, који их објашњава са дубоким познавањем њихове теолошке заснованости. У такве ређе а иконографски важне теме спадају и ликови старозаветних праотаца на потрбушјима лукова, обухваћени декоративном лозом, о којима се чита у недељама уочи Божића, Деизис са Христом Емануилом, уз додатак родитеља Богородице и Јована Претече, или Богородица на изузетно раскошном и високом престолу у апсиди, што аутор доводи у везу са литургијским песмама које Богородицу прослављају као престо и храм. Литургијски утицај на фреске у олтару (нама се чини да се њиме може објаснити целокупна декорација овога простора као слика новога храма који је Христос засновао својим оваплоћењем и жртвом) Лидов запажа и на фронталним фигурама св. Василија Великог и Јована Златоустог који сажимају целокупну литургију, јер су на отвореној књизи првога исписане речи Молитве предложења, које се читају на почетку литургије, а други држи у руци крст, који по завршетку литургије пружа вернима ради целивања. Бесумње важна иконографска појединост, на којој ће историчари средњовековне уметности још дуго задржавати своју пажњу. Међу архијерејима важно место је издвојено за св. Григорија Јерменског, оснивача јерменске цркве, много пута сликаног у византијској уметности, чију су делатност иначе монофизити стављали под сумњу.

Поткуполни простор Ахтале садржи опширан програм, такође наметнут и прожет литургијом. На северној страни је сажет Богородичин циклус у којем преовлађују сцене везане за храм (Одбијање дарова, ретка представа Јоаким чита књигу дванаест племена, Благослов три свештеника и Ваведење), свакако са алузијом на Богородицу – нови храм, а уз Велике празнике приказан је и пасхални циклус, састављен од неколико сцена страсти и, такође пробраних, сцена са васкрслим Христом. Избор ових композиција, по Лидову, није случајан, јер су преко њих поручиоци фресака инсистирали на познању Христа посредством две природе и тако истицали истинитост диофизитске формуле Символа вере усвојеном на Халкидонском сабору 451, који су монофизити одбацивали. Међу Празницима је нарочито занимљиво решено Христово рођење, у чему Алексеј Лидов лепо уочава литургијски слој и одјек цариградског сабора из 1156–1157. године, сабора који је подвукао неразлучиво јединство оваплоћења и жртве Христове, а утицај литур-

гије осећа се на анђелима у врху композиције, у поклоњењу мудраца (као засебне сцене) и Богородици која има став и гестове руку из Распећа, а томе треба додати, уз друго, и изглед јасала у виду гроба Христовог. Све су то, иначе, појединости познате из комнинске уметности и истовремено замеци нове композиције Рођења у уметности Палеолога и претходнице нових тема које ће се појавити једно столеће касније. За истраживаче програма фресака византијских припрата необично ће бити важне теме у западном делу Ахтале – Страшни суд и оне које је тек А. Лидов тачно препознао: циклуси Јована Претече и пророка Илије, затим Успење Богородице, Јављање арханђела Исусу Навину и Четрдесет севастијских мученика. А међу појединачним фигурама незаобилазни су по свом значају грузијски светитељи: св. Нина која је са Григоријем Јерменским христијанизовала Кавказ, Шио Мгвимели (Пештерни), оснивач монаштва у Грузији, и његови ученици Јован и Евагр, као и Јефтимије Светогорац, Иларион Грузин и Георгије Светогорац. Ови последњи приказани су били и у Бачкову, за чијег се ктитора, Григорија Пакуријана, одавно претпоставља да је такође био припадник Јерменско-халкидонске цркве.

Колико својом иконографијом, фреске из Ахтале занимљиве су и ликовним особеностима, са типичним прелазним решењима од каснокомнинског реализма ка пластичном стилу XIII века. Оно што је ипак најупадљивије јесте разнообразност фресака и знатна разлика у квалитету међу њима. Лидов то тумачи чињеницом да је ктитор Јован окупио већу групу мајстора, из различитих центара и неједнаких могућности, да осликају његову цркву. Главном мајстору он приписује фреске у апсиди цркве и претпоставља да је он био Јерменин, припадник халкидонске цркве, који је дуже време провео негде где се говорило грчки, а све то на основу тумачења сачуваних скраћеница имена светитеља у подлози слика на грчком или јерменском језику. Овде бисмо, међутим, имали занимљиву ситуацију, као што је она у Милешеви, па би и објашњење било слично – да је сликар био Грк коме је неко из манастирске средине означавао где и шта треба да буде приказано, на јерменском и (или) грчком језику. Није ли остатак молитве на грчком крај нише изнад синтронона ("... Помози слузи својему Јовану...") сликарева лична белешка, као у Студеници, испод Мандилиона, а не текст везан за ктиторе? Уосталом, аналогије за његов рад су бројне и не излазе из круга споменика Византије и оних насталих под њеним непосредним утицајем. И други сликар, чија су дела највећма сачувана у поткуполном простору, користи само грчки језик у натписима. Он мање стилизује облике од оног из апсиде, на рачун пластичности и монументалног израза. Сличност са фрескама из Богородичиног параклиса манастира Јована Богослова на Патмосу заиста постоји и треба се сложити са Лидовим да су оба споменика вероватно дело цариградских мајстора. У западном делу цркве радили су, међутим, по свему судећи, грузијски сликари. Један од њих, неки Георгије, вероватно се потписао на свом језику, угребавши име крај Хетимасије. Његово, и још двојице сарадника, светло и колористички живо сликарство, повремено склоно декоративности, сасвим је блиско грузијским фрескама из времена царице Тамаре, нарочито оним у Бетанији. Вероватно из Грузије је био и сликар Четрдесеторице мученика, најслабији у многобројној екипи мајстора која је радила у Ахтали.

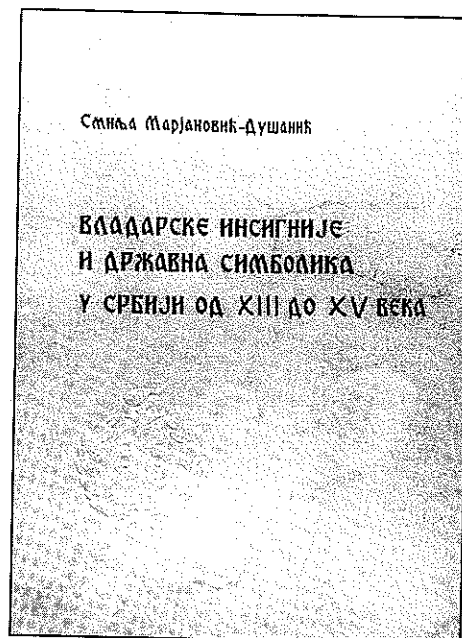
На крају треба рећи да књига Алексеја Лидова не покреће и не отвара нове проблеме. Њена прва врлина је што на издавна постављена питања и недоумице – издвајамо само неке: појава храмова са сликаном декорацијом православног карактера у монофизитској Јерменији, међусобни византијско-грузијско-јерменски утицаји исказивани преко култова светитеља и сучељавани у заједничком раду сликара у истим споменицима, ширење нових идеја и тежњи из Цариграда на исток све до Кавказа како посредством нових иконографских образаца тако и продорима напредних уметничких токова, итд. – ова књига даје тачне и недвосмислене одговоре. Друга њена вредност односи се на методолошки беспрекоран приступ монографској обради једног уметничког споменика и, најзад, трећа – што нам је таквим приступом Ахтала сада много ближа и разумљивија.

Бранислав Тодић

Смиља
Марјановић-Душанић
*Владарске инсигније
и државна симболика
у Србији од XIII до XV века*

Српска Академија наука и уметности, Посебна издања DCXXIII, Одељење историјских наука, књ. 18
Београд 1994

164 стр. основног текста, 165–179 извори и литература, 181–182 резиме на енглеском језику, 183–194 индекс, 33 колор и црно-беле илустрације



Студија историчарке Смиље Марјановић-Душанић *Владарске инсигније и државна симболика у Србији од XIII до XV века* произишла је из њеног магистарског рада одбрањеног на Филозофском факултету у Београду још марта 1991. године. Објављивање ове тезе има особит значај за модерну историографију ако се има у виду да слично осмишљених синтеза заправо и није било међу домаћим истраживачима. Ипак, књизи коју приказујемо претходиле су две веома важне студије које су се нешто другојачијим приступом бавиле државном идеологијом и владарском симболиком средњовековне Србије. Биле су то давно одштампане дисертације, сада већ у самим темељима данашње научне мисли, књиге Светозара Радојчића *Портрети српских владара у средњем веку* и Јована Ковачевића *Средњовековна ношња балканских Словена.* С обзиром да су из штампе изишле пре много времена, прва још 1934. године, а друга 1953, а имајући у виду чињеницу да се о истој теми у последњих тридесет година појавило пуно нових чланака, књига Смиље Марјановић-Душанић долази à la bonne heure. С друге стране, фрагментарност старијих написа, добрим делом условљена степеном истражености проблема и непознавањем материјала, наметнула је неодложну потребу за студијом која ће на једном месту претрести проблематику која се тиче основа државне и владарске идеологије Срба у средњем веку. Саображена научним потребама књига Смиље Марјановић-Душанић у свом највећем делу је одговорила високим захтевима савремене методологије: у општој замисли јасна, фактографски исцрпна, у приступу вишестрана и језички прецизна.

Уводећи читаоца у предмет истраживања, аутор у првом делу књиге наводи постојеће изворе и литературу, истичући у први план чињеницу да инсигнолошка проучавања српских средњовековних владарских знакова стоје пред низом проблема, јер аутентичне, првобитне инсигније заправо нису сачуване. Ипак, данашњи истраживач располаже обиљем ликовне грађе која у различитом контексту приказује владарске атрибуте. При том, велики значај припада писаним историјским изворима у којима се може добити, уз одговарајући приступ, солидна представа о схватањима средњовековних Срба о државној идеологији. Упркос фрагментарности изворне грађе, подаци које откривају фреске, иконе, минијатуре, нумизматика и сфрагистика пружају добру основу за сагледавање изгледа, употребе и значења српских средњовековних инсигнија. Њихово касноантичко порекло и хришћански карактер, саображен византијској васељенској идеологији, основне су премисе владарских знакова и на овим просторима. У погледу инсигнологије за Србе су од нарочите важности догађаји који су за дужи временски период определили путању развоја њиховог државног организма, почев од 1204. године и првог пада Цариграда, преко 1217. и 1219, добијања краљевске круне из Рима и стицања црквене самосталности у Никеји, до проглашења Царства 1346. године и добијања деспотских знака 1402. године. Следствено овим значајним датумима, мењала се и слика о српској државној величини, а тиме и о спољашњим знацима владарског положаја.

У другом, најобимнијем делу књиге, аутор пуну пажњу посвећује изворној грађи, најпре писаним историјским изворима, исцрпно проучивши у изворима присуство инсигнолошке терминологије у ужем смислу речи (престо, круна, жезло, шар, акакија, крст, шлем, штит, топуз, мач, застава, копље, коњ), као и у ширем смислу (владарско одело, појас и др.). Након пажљивог претресања писаних извора, детаљно су размотрени владарски портрети и историјске композиције од Стефана Првовенчаног до Ђурђа Бранковића, на којима најнепосредније бива изложена званична страна династичке идеологије кроз владарске симболе и иконографију до краја изведену по византијским предлошцима. Изузетна пажња посвећена је потом и нумизматичком материјалу, који није мање значајан за изучавање теме, јер показује знатан утицај западноевропских схватања како у типологији монета тако и у изгледу инсигнија (мач, љиљанова круна, латински натписи). Такође и сфрагистички материјал, премда малобројан, на свој начин употпуњује представу о владарској симболици средњовековне Србије, нарочито о њеној западњачкој страни, јер показује до које је мере хералдички моменат био присутан на печатима. Најзад, у оквиру изворне грађе посебно су наведени и размотрени аутентични предмети који су могли имати сасвим одређено инсигнолошко значење (прстен Стефана Првовенчаног, запон хумског кнеза Петра, хаљина кнеза Лазара), као и поједини предмети чија аутентичност није сасвим поуздана. Исто тако, указано је и на представу двоглавог орла на низу ликовних приказа, почев од поморске карте А. Дулцерта, на основу чега је с великом извесношћу у овом симболу могуће видети аутентични симбол српске средњовековне државе, чије је порекло свакако у Византији. Исти случај представља крст са четири огњила, који је, премда преузет од византијске царске породице Палеолог, такође сматран хералдичким знаком средњовековне Србије.

Након детаљног упознавања с изворном грађом, трећи део књиге аутор посвећује историјској анализи наведеног материјала, пратећи најпре како је текао развој српских владарских инсигнија, почев од првих вести о владарима Дукљанског краљевства. Главну пажњу аутор је посветио хришћанском карактеру владарских знакова, као темељном одређењу државне и династичке идеологије, симболичком садржају инсигнија и њиховом месту у српској државној симболици.

Књига Смиље Марјановић-Душанић недвосмислено улази у ред дела без којих се неће моћи предузимати нова истраживања сложене проблематике средњовек-

овне српске идеологије и њених спољашњих манифестација. У исто време, ова књига налаже да се питањима инсигнија у најширем смислу речи мора надаље прилазити на нов и свеобухватан начин, стремећи хеуристичким циљевима у изналажењу нових инструмената истраживања.

На крају, ширина и озбиљност обрађене теме остављају места и за један број примедби и сугестија. У штампарске погрешке треба убројати свакако то што су на неколико места испуштене важне напомене (на стр. 119, нап. 9; на стр. 140, нап. 121 и 122). Када је реч, међутим, о коришћеној литератури, чини се да недостаје ипак, упркос обимно наведеној библиографији, и један број битних наслова. Тако, нису искоришћени радови: о пресликаним владарским портретима у Сопоћанима (Б. Живковић), о колајни (Б. Радојковић), о владарским портретима у Љуботену (З. Расолкоска-Николовска), о портретима у Акатисту (А. Грабар, Г. Бабић, Ж. Лафонтен-Дозоњ), за портретни новац цара Душана (С. Новаковић), за хаљину кнеза Лазара (Л. Мирковић), о владарском оделу и инсигнијама (Н. П. Кондаков).

С друге стране, инсигније владарки (краљица, царица и др.) чини се без разлога су остале изван посебног занимања аутора, као што су из истраживања изузети и веома значајни за доба обласних господара новчарство, печати и остали извори о Балшићима, Дејановићима и раним Бранковићима, код којих се и те како може пратити занимљив развојни пут владарске и претензионе идеологије и пратећих инсигнија. С тим у вези, треба указати на један број владарских портрета који нису наведени у оквиру сведочанстава о изворној грађи: тако је наведен само Милутинов портрет из припрате Хиландара, али не и из наоса (Монографија *Хиландар*), нису наведени владарски портрети из Кучевишта (И. М. Ђорђевић, З. Расолкоска-Николовска), Сисојевца (Б. Вуловић) и Ватопеда (В. Ј. Ђурић). Када је реч о преосталим аутентичним инсигнијама, ваљало је посебно истаћи остатке средњовековних љиљанових круна на митри београдских митрополита Кантакузине Бранковић (Б. Радојковић) и прегачи Ђурђа Бранковића из Задра (М. Гушић).

Нека нам буде допуштено да укажемо и на неколико, верујемо, ненамерних омашки: краљица Симонида у Краљевој цркви и деспотица Јерина на Есфигменској повељи не носе крстолика жезла, као што је наведено, већ жезла у облику гранчице; портретима кнежева Лазара и Стефана у Рамаћи, супротно идентификацији Г. Бабић, замењена су места; крај портрета деспота Стефана у Копорину није насликан св. кнез Лазар већ св. Стефан Првомученик; Каленић се више не датује у 1413. већ у 1417. годину (Г. Бабић).

Најзад, поједини детаљи у књизи Смиље Марјановић-Душанић наводе на нова размишљања. Аутор је својом студијом обухватио и неколико споменика са портретима владара чија су датовања и тумачења још предмет размимоилажења и нових истраживачких напора. Тако, у књизи коју приказујемо стоји податак да на портрету краља Радослава у студеничкој спољној припрати није била краљу насликана круна, што су новија конзерваторска испитивања (Р. Николић, Д. Тодоровић, И. М. Ђорђевић) оповргла, пронашавши остатке венца са пренпендулијама. Потом, датовање Лозе Немањића у припрати Пећке патријаршије око 1334. године такође изгледа спорно, јер је у Лози приказан Симеон Синиша очито у узрасту од најмање десет до петнаест година, а како је он могао бити рођен око 1330. године, било би разложно датовати Лозу у Пећи ближе 1340. години. У оквиру одељка у којем се наводе портрети краља и цара Душана на фрескама, наведени су и недавно откривени портрети из цркве у Дуљеву код Будве, који још нису обрађени и публиковани, тако да је и њихов идентитет још заправо неизвестан. Напокон, у категорију спорних портрета сврстали бисмо и познате портрете са јужног зида у Св. Димитрију у Пећи, који се најчешће тумаче као ликови Душана и сина му Уроша. Број изнетих теза о идентитету насликаних личности већи је од наведеног у књизи Смиље Марјановић-Душанић, с тим што полемика о овом питању још није окончана.

Бранислав Цвешковић

Даница Поповић

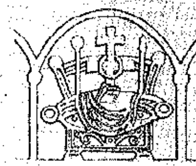
Српски владарски гроб у средњем веку

Филозофски факултет у Београду, Институт за историју уметности, Републички завод за заштиту споменика културе Србије, Институт за проучавање културе Срба, Црногораца, Муслимана и Хрвата у Приштини
Београд 1992

216 страна, са цртежима, црно-белим фотографијама и резимеом на енглеском језику

СРПСКИ ВЛАДАРСКИ ГРОБ У СРЕДЊЕМ ВЕКУ

ДАНИЦА ПОПОВИЋ



Своју књигу о гробовима владара у средњем веку Даница Поповић је најавила двема студијама објављеним у актима научних скупова посвећених Студеници и Дечанима. У њима су већ били садржани најважнији проблеми српске фунерарне тематике и есхатолошког програма преко којег је она исказивана, као и предлози за њихово решавање. Синтетичка студија о српском владарском гробу добродошла је у нашој науци као једна од најзначајнијих књига написаних последњих година, нарочито стога што је о овој теми до сада веома мало писано: штуре и не увек прецизне податке и дескрипције само су повремено оплемењивали тачним запажањима и осветљавали критичким разматрањима Р. Грујић, С. Ненадовић, Ђ. Бошковић, С. Ћурчић, затим писци појединих монографија објављених у последње време и још покоји аутор у радовима посвећеним другим темама у средњовековној скулптури и сликарству. Та чињеница је аутора ове књиге ставила пред озбиљне проблеме, како у погледу сакупљања и презентовања грађе, њеног тумачења и уопштавања, тако и у погледу методологије рада. Прву је Д. Поповић морала да решава сама, претресањем целокупног објављеног материјала, садржаног често у оскудним извештајима археолога или узгредно споменутог и коментарисаног у радовима историчара уметности; највећма је, међутим, такве податке морала да проверава и допуњује на самим споменицима и тај њен теренски рад не само што је био нужан него је и најдрагоценији за обликовање ове књиге и основа за уопштавања сваке врсте – од премеравања и тачног описивања споменика до изрицања сигурних судова, свугде где су јој то подаци дозвољавали. С друге стране, новије и потпуније студије Грирсона, Пазараса, Херколца и других истраживача фунерарне тематике у Византији и на Западу олакшале су јој труд и указале на пут решавања многих проблема који се тичу и српског владарског гроба. Имајући стално пред очима изворе, писане и оне садржане у материјалним остацима, као и сазнања до којих је дошла модерна историја уметности проучавањем истих проблема у другим крајевима средњовековног света, Д. Поповић је на сигурне основе поставила своја сопствена истраживања, из чега су произишли и њени поуздани и за науку необично важни закључци.

Изгледа да је тако слабо испитана тема, што смо на почетку споменули, нагнала аутора књиге да друго поглавље, "Владарски гроб у средњовековној Србији – споменици", не замисли само као каталог надгробних споменика српских владара, већ да у њему сачини мале, изузетно занимљиве монографије споменика са надгробним обележјима. Ово тим пре што пажња Данице Поповић није усредсређена само на гроб и његов саркофаг, чак и не само на владарски, него и на друге гробове који се у некој цркви налазе, као и на сликани програм подређен функцији простора. Поступак истраживања, да би задовољио амбиције аутора, обухвата одређивање места гроба, његов детаљан опис, како самог гроба, тако и његовог обележја, са регистровањем познијих интервенција, опис поступака канонизације – тамо где их је било – и њене последице на преношење моштију пред олтарску преграду и на тај начин стварање новог гроба и, најзад, осврт на околне фреске и њихову иконографију, прилагођену есхатолошким идејама. Већ овакав начин излагања грађе – од споменика до споменика – показао је колико су, уз уважавање неких општих начела, свака сахрана, сваки монумент над гробом и свака слика која га је пратила, били различити, зависни од конкретног случаја али и од општих промена схватања једнога доба. На тај начин, сваки споменик, са гробом, његовом ознаком и његовим окружењем, од топографије до околних сликаних представа, био је – да слободније кажемо – засебан стваралачки чин. Дубоко исправним сматрамо што је Даница Поповић своје излагање започела о владарском гробу у српским земљама пренемањићког раздобља, премда су њихови остаци врло фрагментарни, јер и тај материјал показује да историја и уметност Немањиног доба, уз пуну свест о огромном прелому који се тада десио, дугује много претходном периоду чије је истраживање до сада било неправедно запостављено. Студеница, саграђена као маузолеј Стефана Немање, са живописом изведеним пошто су у њу већ биле положене мошти њенога ктитора, није међутим постала само средиште култа св. Симеона Немање већ и расадник идеологије коју су свесно неговали и усмеравали његови наследници на српском престолу. Текстом о гробовима Стефана Немање, Стефана Првовенчаног и других у овој цркви, њиховој судбини и сликаној декорацији око њих, Даница Поповић је показала како је овде остваривана идеја о породичном маузолеју и како је Студеница постала узор будућим српским краљевима у припремању својих вечних боравишта и њиховом украшавању. Већ је Милешева, са гробом краља Владислава, поновила студеничко решење, али и унела новину местом сахране св. Саве, првог српског архиепископа и сликаном декорацијом у припрати где се он налазио, што нам се чини коначно доказаним, док каснији положај његових моштију остаје и даље неизвестан. Полазећи од малобројних својих претходника, Даница Поповић је отворила изузетно занимљив проблем Сопоћана, гробне цркве краља Уроша I у којој су сахрањени и неки чланови његове породице али и архиепископ Јоаникије. Обављени и објављени археолошки радови у овој цркви, релативно добро очувани гробови и саркофази изнад њих, као и околне фреске, допуштају много сигурније закључке о начину сахране владара и највиших црквених достојанственика и исто таква размишљања о темама фресака у просторима намењеним за сахрањивање. Градац, међутим, са својом двојном гробницом испод ктиторске композиције остаје и даље загонетан, као што је то и избор

фресака у западном делу наоса цркве, наиме у смислу да ли оне заиста имају есхатолошко или неко друго значење. Тешко стање Ђурђевих Ступова изазива одређене недоумице о положају гроба краља Драгутина, мада опредељење аутора за Драгутинов саркофаг у главној цркви нама изгледа сасвим прихватљиво. Разрушени Ђурђеви Ступови као и Милутинова Бањска (чија црква још није археолошки испитана) веома отежавају студије овакве врсте, па нам преостаје нада да ће даља истраживања и можда нека нова открића разрешити дилеме са којима је и аутор ове књиге био суочен. Насупрот овоме, савршено очувани Дечани, са својом добро испитаном историјом и нешто слабије истраженим фрескама, омогућили су Даници Поповић да провери многе своје ставове ваљаном применом одабраног метода истраживања. Не само што је тачно идентификовала саркофаге Стефана Уроша III, Марије Палеологине и, уз оправдан опрез, гроб и саркофаг Ђорђа Остоуша Пећпала, она је лепо уочила нов, слободан, положај гробова у Дечанима и тачно одредила положај кивота са моштима посвећеног краља Стефана. Исправније је, такође, од досадашњих истраживача дечанске цркве издвојила есхатолошки обојене фреске повезане са поменутим гробовима. Њеним истраживањима Дечани су нам, посебно њихова скулптура у ентеријеру и сликарство, постали много ближи и разумљивији и бесумње ће и у будућности резултати до којих је дошла Д. Поповић бити у основи истраживања овог споменика. На други начин, такав значај ће имати и њена студија о Светим арханђелима код Призрена, гробној цркви цара Душана, јер је после Грујићевих и Ненадовићевих радова, ово најсадржајнији рад о срушеној призренској цркви. Ако се потврди њена теза о лежећој фигури цара Душана на поклопцу саркофага, као директном понављању узора са Запада, суочићемо се са потпуно измењеном концепцијом надгробног обележја у српској фунерарној пластици и са измењеном сликом о западним утицајима на српску уметност и идеологију око средине XIV века. Нужним се, најзад, показало укључивање у књигу и кратког прегледа владарских гробова у српским земљама после Немањића, тачније у моравској Србији (чији споменици у овом смислу не само што су лоше очувани него и веома слабо испитани, па би било добро да указивање Д. Поповић на ту чињеницу буде подстрек за будућа истраживања), Босни (где су гробови владара другачији и изгледом и положајем у цркви) и Хуму (са занимљивим спојем надгробног саркофага и стећка), да би се показао наставак надгробне уметности из доба Немањића, али и њен сопствени развој под утицајем локалних обичаја и готичке уметности.

Обиље нових података, занимљива разматрања сасвим одређених дела, оригиналан приступ објашњавању унутрашње архитектуре, остатака скулптуре и оног сликарства које прати гробове српских владара, њихових сродника и других утицајних људи средњега века, били би довољни да ову књигу препоруче као неопходну студију у истраживању српске средњовековне уметности у целини. Да би своје погледе на српски владарски гроб поставила на сигурне основе и поткрепила свој приступ, Даница Поповић је обавештено и концизно размотрила још и паралелне токове сахрањивања и обележавања гробова владара – скулптуром или сликом – у Византији, у другим словенским земљама, Јужној Италији и у католичкој Европи, сигурно ситуирајући на тај начин место и морфологију гроба, са свим његовим обележјима, у Србији. Сажимајући, најзад, оне резултате до којих је дошла у претходним, појединачним истраживањима, Д. Поповић је издвојила главне одлике српског владарског гроба, утврдила затим идејне основе, садржане у учењу о спасењу, есхатолошким схватањима и етичким постулатима и размотрила култове владара-светитеља у њиховој династичкој функцији. На таквим идејама израсла су схватања о породичном карактеру неких српских манастира, по аналогији са оним у Византији и на Западу, па је у књизи правилно истакнут значај студеничког прототипа, утврђен положај гроба у простору храма и објашњен гроб као сложена целина, састављена од гробнице, саркофага или кивота и сликане декорације којом су јасније исказане династичке и сотериолошке поруке.

Овакве темељне и свеобухватне књиге ретке су, па стога и драгоценије у нашој науци. Осветљавајући српски владарски гроб са више страна, користећи знања и савремена достигнућа археологије, филологије, литургике и историје уметности, аутор је сачинио вишеструко занимљиво и корисно дело, дело које ће, верујемо, постати неопходно за истраживаче различитих усмерења. Интердисциплинарни поступак у методологији, беспрекорно саопштавање грађе и њено одговарајуће тумачење увршћује књигу у тзв. београдску школу историје уметности. Извесне недоумице и повремена обазривост аутора показују само са коликом је критичношћу и пажњом писана ова књига. Нека запажања и ставови изнети у њој, а тичу се ентеријера цркава (посебно око гробова угледних покојника) и значења појединих тема фресака, изазваће вероватно појачану пажњу историчара архитектуре и историчара уметности, па ако се они и буду протумачили на другачији начин, то неће умањити значај ове драгоцене књиге која је прва указала на те проблеме и могући начин њиховог решавања. Могуће је, такође, да ће нова истраживања и ново публиковање материјала, оног из Србије и изван ње, унети мање корекције али сигурно неће оспорити огроман допринос књиге Данице Поповић *Срӣски владарски ӣроб у средњем веку* нашој науци.

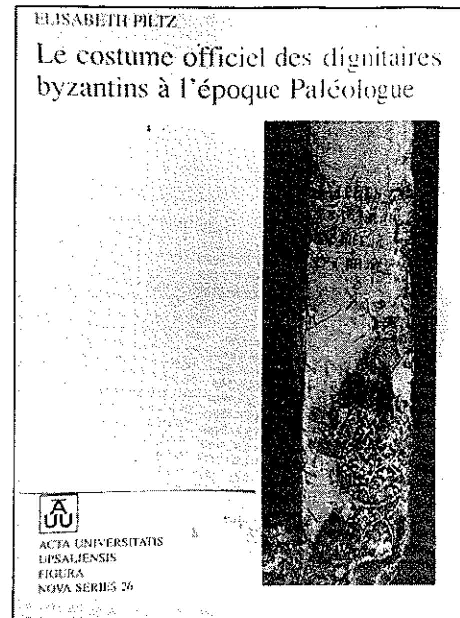
Бранислав Тодић

Elisabeth Piltz

Le costume officiel des dignitaires byzantins à l'époque Paléologue

Acta Universitatis Upsaliensis, Figura, Nova Series 26 Uppsala 1994

79 стр. основног текста, 81–87 извори и литература, 88–93 табеле, 94–99 индекс, 73 црно-беле илустрације



Књига под насловом *Званични костим византијских достојанственика у доба Палеолога* угледне шведске историчарке уметности Елизабете Пилц је нови њен допринос проучавању праксе и идеологије царског дворског церемонијала и пратеће уметности позновизантијског периода. Након њених познатих студија о камелавкиону и митри (1977) и византијским сакосима (1976, 1981) и ова се њена књига појављује у серији Figura, издању Одељења за историју уметности Универзитета у Упсали. Према речима саме Пилцове из предговора, своја истраживања одежди византијских дворских достојанственика отпочела је давно на предлог Андреја Грабара, њеног професора са студија на Collège de France у Паризу. Ово је практично прва специјализовна студија након познатих ширих прегледа о византијском церемонијалу А. Грабара и О. Трајтингера, за чије је успешно окончање Е. Пилц обишла низ уметничких и нумизматичких збирки у Француској, Русији и Сједињеним Америчким Државама. Резултат њених напора јесте веома прегледно замишљена књига која је, при том, добро опремљена и снабдевена ликовним прилозима доброг квалитета.

У првом делу књиге Пилцова уводи читаоца у сложену проблематику византијског костима, напомињући да је реч о пољу које, иако заслужује пуну пажњу, до сада није систематски изучавано. Одмах на почетку аутор истиче да ће се у истраживању званичног византијског костима у доба Палеолога као основним средством послужити анализом главног писаног извора, *Трактата о дворским достојанствима* Псеудо-Кодина, упоређујући га с осталим изворима да би утврдила трајање одређених врста костима и да би проверила саму терминологију. При томе, Пилцова је покушала да костиме о којима се говори у писаним изворима што тачније препозна помоћу сачуваних ликовних приказа на зидним сликама, иконама, рељефима, минијатурама, емајлу, текстилу и новцу.

Анализирајући дворску одежду, Пилцова је званични костим подвела под заједнички појам инсигније, напомињући да није обухваћен само костим у ужем смислу речи већ и предмети који украшавају груди, врат и стопала, или се пак носе у руци, а сви се додељују путем нарочите церемоније. Заједничко свим инсигнијама јесте припадност једном строго одређеном хијерархијском систему у којем су спољне ознаке степеноване према месту и моћи носиоца, као и његовим односом према владару, од чега су зависили сјај, квалитет и боја појединог дела костима. Византијски костим привлачио је велику пажњу савременика јер је био нераздвојни део званичног церемонијала који се заснивао на хеленистичко-римским традицијама, а то значи на оним истим темељима на којима је израсло целокупно византијско друштво. Мада споменици нуде обиље грађе о изгледу царског костима кроз векове, то исто се не може рећи и за одежде осталих дворских достојанственика. Такође, иако се у изворима налази много података о званичним костимима, често долази до великих проблема при покушају њиховог исправног тумачења и повезивања са представама у сликарству. Стога је неопходно да се истраживач изворима користи крајње опрезно.

Е. Пилц у свом уводном делу каже и то да о византијском костиму и дворском церемонијалу, осим спорадичних вести код византијских историчара и аутора хроника, мање или више подробно говори пет извора: Псеудо–Кодинов *Трактат* из средине XIV века, дело Јована Лидијца из VI века, *Клиторологион* патријарха Филотеја састављен 899. године, спис Константина VII Порфирогенита из средине X века и листа монаха Матије (Властара) из прве половине XIV века. Сви ови извори не доносе податке само о изгледу и облику различитих дворских одежди већ дају и подробан опис церемонија као и спискове постојећих дворских служби и звања с одговарајућим титулама.

Анализирајући ове изворе Пилцова је могла да закључи да наведени списи, премда из различитих епоха, сведоче, с једне стране, о трајању одређених врста костима, а с друге, показују да је током времена ипак долазило до извесних измена како у обичајима тако и у самим церемонијама. Штавише, ликовна грађа коју поткрепљују извори говори да су новине радо увођене и у крути дворски церемонијал ма како био конзервативан, о чему сведоче многи страни утицаји на одевање византијског двора (ирански, хазарски, западноевропски, турски).

Аутор наглашава да је препознавање описаних врста одежди у ликовном материјалу отежано из више разлога. Пре свега, сами описи дворског живота нису сасвим прецизни, док су описи појединих одевних предмета често нејасни па чак и двосмислени, те је сасвим тачна идентификација таквих костима готово немогућа. Најзад, није могуће утврдити до које мере уметност одсликава обичаје једног времена и да ли су сликари у појединим случајевима могли на своју руку да изоставе или пак додају неки важан детаљ одеждама које приказују. Исто тако, и сами аутори списа, као нпр. Псеудо-Кодин, на више места признају да им није познат облик или значење одређене инсигније. Једна од тешкоћа је и чињеница да су исту врсту одежде могле да носе и различите групе дворских чиновника.

У другом делу књиге Е. Пилц доноси детаљне описе дворских костима византијских достојанственика према редоследу хијерархије коју је у свом *Трактату* изложио Псеудо-Кодин. Тако је најпре описано 49 звања из Псеудо-Кодинове "прве класе архоната", од деспота до

логотета трупа, затим су описана 24 звања "друге класе (оних који носе црвене скаранике)", од великог тумача до протокомеса, а на крају је описано још 5 звања "гологлавих", од друнгарија до папија. Сваки појединачни опис звања и костима пропраћен је коментаром у вези са неким другим писаним извором као и упућивањем на ликовне аналогије, ако постоје у сачуваној грађи. Упоредо су дате илустрације оних инсигнија или делова костима који се наводе уз одређену титулу, чиме је на визуелан начин употпуњено обавештење из описа.

Трећи део књиге Пилцова је посветила изучавању порекла и развитка византијских инсигнија, прилажући и две табеле. На првој је дат упоредни преглед парадних одежди, огртача, капа, обуће и хлача из касноантичког периода, епохе Јустинијана I, доба династије Македонаца и епохе Палеолога. На другој је приказана листа византијских титула и звања у IX веку. Владарске инсигније у Византији имају своје порекло у позном античком, грчком и римском церемонијалу и државној идеологији. Како су додељиване путем посебног обреда, а према строго утврђеним правилима дворске хијерархије, инсигније су имале сасвим одређену сакралност указујући на значај и моћ носиоца. Током векова хијерархијска листа звања све се више умножавала а источњачке одежде су све чешће уношене у званични церемонијал. До умножавања титула и костима долази нарочито у доба Македонске династије, а врхунац тог развоја забележен је за време владавине Палеолога, када су дворски чиновници распоређени у различите групе и подгрупе помоћу раскошних одежди и покривала за главу. Тако су се достојанственици разликовали најпре по врстама капа, те су они највиши по рангу носили скараниконе са царевим портретом, они испод њих црвене скараниконе а трећи пак скијадионе извезене златом. Архонти су се међу собом разликовали и по врстама штапа који носе тј. церемонијалног жезла, у зависности од значаја носиоца – штап од злата, сребра или полираног дрвета.

У четвртом делу књиге Е. Пилц анализира симболику византијских инсигнија, утврђујући високо место које заузимају у државној и династичкој идеологији заснованој на веровању у богомдану власт василевса. Аутор посебно испитује украс око врата (оковратник, огрлица, торквес), церемонијално жезло и царев портрет на скараникону. Симболика инсигнија налазила се у непосредној служби монархије и култа василевса и то тако што су већ саме слике владара биле опредмећење врховне владарске моћи. Владарев портрет је у једној слици сажимао функцију власти, а у удаљеним крајевима Царства замењивао је саму цареву личност и ауторитет власти. Није нимало случајно што је дворски костим умногоме био сличан одеждама црквених великодостојника а сâм дворски церемонијал имао литургички карактер, што ће у позновизантијском периоду нарочито доћи до изражаја.

У последњем делу своје књиге, у Закључку, Пилцова се још једном укратко осврнула на развој византијских инсигнија, истакавши да се византијски дворски костим заправо може сврстати у четири категорије: инсигније које су се носиле око врата, парадне одежде и огртачи, капе и церемонијална жезла.

На крају књиге су осим списка извора и литературе дата и три додатка. Први је упоредан преглед титула и звања према листама монаха Матије (којих има 90) и Псеудо-Кодина (којих је 80). У другом и трећем додатку донети су такође табеларни прегледи дворских достојанственика у XIV веку са одговарајућим припадајућим костимима и инсигнијама од деспота до папије, по систему графикона, с уцртаним знаком или симболима за поједине инсигније (скијадион, вео, препендулије, туника, тампарион, чарапе, обућа, врпце, скараникон, кабадион, турбан, епилурикон, жезло).

Књига Елизабете Пилц писана је јасно и сажето, али и непретенциозно. Историчари уметности добијају њоме незаобилазан приручник који убудуће неће бити неопходан само за изучавање византијског костима у ужем смислу речи већ и дворских одежди земаља из византијског културног круга. Она се непосредно надовезује на давно објављено издање Псеудо-Кодиновог *Трактата*, настављајући на најбољи начин дело прерано отишлог Ж. Верпоа. Потпуно свесна тежине задатка, Е. Пилц је оставила могућност и за даља истраживања. У том смислу треба схватити њене речи да је нпр. појам епилурикон заправо термин који је тешко протумачити, јер може у исто време да означава и грудни украс и врсту одежде, као и да је одежду названу тампарион у ствари веома тешко прецизно описати. Да византијским одеждама тек треба посветити пуну пажњу показује и то што Пилцова не узима у обзир један занимљив одељак из Псеудо-Кодиновог *Трактата* у коме се описује специфична врста дворског костима висећих рукава, асирског порекла, под називом гранаца и лапацас (уп. Pseudo-Kodinos, *Traité des Offices,* éd. J. Verpeaux, Paris 1966, 218, 29–30; 219, 1–21), који су на византијском двору на одређени начин носили василевс, велики доместик и остали дворјани (cf. Б. Цветковић, *Прилог проучавању византијског дворског костима:* γρανάτζα, λαπάτζας, ЗРВИ 34, Београд 1995, 143–156).

Књига је опремљена разноврсним илустрацијама које су пропраћене тачним коментарима, осим, како нам изгледа, у два случаја. Фреска са светим ратницима из Марковог манастира (слика бр. 23) датована је "vers 1350", уместо у осму деценију XIV века, док је Алексије Дука Мурзуфл на свом портрету из рукописа Vind. Hist. Gr. 53 (слика бр. 9) потписан као Алексије V Мурзуфл, мада у време исписивања рукописа он још није био цар, јер је на минијатури био приказан изгледа као протовестијар.

Нема сумње да нова књига Елизабете Пилц није и последња реч историчара уметности о византијском дворском церемонијалу и костиму, али је зато сигуран путоказ како даље истраживати ову значајну и разнородну материју како у методолошком погледу тако и по резултатима истраживања.

Бранислав Цветковић

Zographe

Revue d'art médiévale
No 24, 1995

Editeur
Institut d'histoire de l'art
Faculté de Philosophie
Beograd, Čika Ljubina 18-20

SOMMAIRE

Articles

Livres

Ова свеска штампана је средствима
Министарства за науку и технологију Републике Србије,
Скупштине града Београда и Фонда "Мадлена Јанковић"

Лектура
Гордана Драгићевић, Весна Ломпар

Коректура
Грозда Пејчић

Превод на енглески
Карин Радовановић

Превод на француски
Паскал Донжон

Класификатор
Весна Тодоровић

Технички уредник
Драгана Марјановић

Компјутерски слог
Милан Богдановић

Штампа
ГИП ИНТЕРПРИНТ, Београд

1996

YU ISSN 0350-1391
UDK. 7(091)"04-17"